АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

ЧЕТВЕРТЫЙ ВЫПУСК



Академия Русского балета
имени А.Я.Вагановой

Санкт-Петербург 2020

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

ЧЕТВЕРТЫЙ ВЫПУСК

Санкт-Петербург
2020

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П Е36

Е36 Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. – 184 с.

ISBN - 978-5-93910-160-7

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе
Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

ДОРОГИЕ УЧЕНИКИ И КОЛЛЕГИ!

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!



У нас в руках четвертый выпуск альманаха студенческих работ, подготовленный кафедрой балетоведения за предыдущий учебный год. Период был непростой – дистанционное обучение сказалось на структуре сборника, но не на качестве работ. Педагоги кафедры сделали всё возможное, чтобы студенты получили необходимые навыки. Приятно видеть, что среди авторов есть воспитанники исполнительского факультета.

Как всегда, хочу отметить, что для наших студентов большая честь увидеть свои работы, изданные под грифом Академии Русского балета. Поздравляю авторов! А педагогов кафедры балетоведения благодарю за энтузиазм в деле воспитания новых талантливых специалистов.

Николай Цискаридзе,
Ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Народный артист России,
Лауреат Государственных премий

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!



В четвертый раз вышел альманах студенческих работ, подготовленных кафедрой балетоведения. Как всегда, здесь собраны учебные и творческие работы по разным дисциплинам кафедры, которые, на наш взгляд, могут представлять интерес за рамками тренировочных заданий.

Непростые реалии прошлого года оставили свой след на тематике работ. По сложившейся традиции педагоги кафедры неизменно прилагали усилия, чтобы наши воспитанники как можно чаще посещали спектакли в разных театрах города, смотрели гастрольные представления, фиксировали и анализировали увиденное. В условиях, когда в течение практически целого семестра театры были закрыты во время пандемии, такие работы оказались невозможны; частично их заменили работы, основанные на видеопросмотрах, архивных и литературных источниках.

Меня радует, что в столь сложных условиях не иссяк энтузиазм ни учеников, ни их научных руководителей. А особенно радует, когда студенты сами предлагают свои опусы для печати, пишут их специально за рамками заданий. Энтузиастов ждет редкая награда – публикация на страницах престижного издания под патронажем кафедры балетоведения (а такая кафедра – единственная в мире).

Прошу учесть, что курс авторов-студентов указан на момент написания работ.

Я благодарю наших молодых авторов и их педагогов, чей труд позволил собрать настоящий сборник. За возможность его издания от лица кафедры балетоведения благодарю проректора по научной работе и развитию Светлану Витальевну Лаврову.

Особую сердечную благодарность приношу нашему ректору Николаю Максимовичу Цискаридзе за постоянное внимание, поддержку и помощь.

Л. И. Абызова,
Профессор кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения

Дарья Машкина

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

ЧАСТИЧКА ЧУДА – «ФЕЯ КУКОЛ»

На спектаклях Академии Русского балета всегда господствует трогательная атмосфера, особенный шарм, созданный воспитанниками: еще детьми, но уже профессиональными артистами. Они могут быть немного неловкими, особенно ученики начальных классов; слегка рассеянными; но они всегда по-детски честны и открыты миру, а главное, зрителю. Воспитанники танцуют с неподдельной любовью, радостью и самозабвением, которое никак не скрыть. И зритель это чувствует, тает, поддается и тоже открывает свою душу! И происходит чудо – на сцене, разворачивается настоящая сказка!

Все в детстве мечтали, чтобы игрушки ожили: караулили ночью под одеялом, подглядывали за дверью, а может быть, просто просили куклу раскрыть свой секрет. Тогда игрушки сами могли бы расходится по полкам и их не приходилось бы их собирать. В балете «Фея кукол» эти мечты каждого ребенка становятся явью.



Сцена из балета «Фея кукол»

Но сначала, перенесемся в лавку кукол середины XIX века, атмосфера которого у современного зрителя как-то сразу ассоциируется со сказкой: молодые дамы в шляпках, слегка скрывающих лицо; добротный, румяный купец и его озорная, шаловливая дочка в ярком платье и кружевных панталончиках,

такой же озорной мальчишка посыльный, шныряющий под ногами господ. Английский джентльмен и его элегантная жена, затянутая в темные шелка, совсем как незнакомка Блока. Жутковатый, седой старик – владелец лавки, носится между покупателями и отдает приказания принести заводных кукол. Первая – озорная немецкая «тиролька», ее уже готов приобрести купец, как тут выносят следующую куклу – «бебе», которую сразу окружают девочки, картинно, подражая взрослым дамам, от того особенно умилительно охают, складывая ручки в перчаточках на груди. Затем танцуют арлекины, больше всего впечатлившие мальчика-посыльного, изо всех сил старающегося им подражать. Но всех очаровывает Фея кукол, тут равнодушными не остаются даже взрослые: все посетители магазина толпятся вокруг куклы. Зрители в зале тоже, становятся частью действия, сливаясь в восхищении с толпой покупателей, любуясь вместе с ними куклой. Это единение прерывает купец: он тут же покупает куклу, разгоняя толпу.



Сцена из балета «Фея кукол»

Образы героев напоминают первый акт «Щелкунчика», возможно, авторы осознано обращаются к ним, чтобы через архетипы усилить ощущение сказочности. По крайней мере, современный зритель точно почувствует эту взаимосвязь. И в тот момент, когда он уже проникся волшебной атмосферой; умилился детьми, танцующими детей, серьезно подражая взрослым; вспомнил как в детстве ходил с мамой на «Щелкунчика», или как влюбился в принцессу Аврору в розовой пачке, свершается его детская мечта: ночью в лавке оживают игрушки!

Появляется Фея кукол и по мановению волшебной палочки начинается бал! Все куклы лавки выходят танцевать и веселиться, пока их никто не видит; но мальчик-рассыльный, которого случайно закрыли в магазине, неподвижно сидит в углу и тихонечко наблюдает за ними. На протяжении всего дивертисмента, который льется бурной рекой, сохраняется некоторая напряженность, даже страх, что одним неловким движением это волшебное наваждение можно спугнуть. И оттого особенно внимательно зритель следит за всеми куклами и их танцами, за задиристой игрой очаровательных оловянных солдатиков и не менее очаровательных пастушек, за парадом характерных сюит, переносящих зрителя в разные концы света. Пестрые, яркие, контрастные танцы мелькают перед глазами: бойкий русский танец сменяет воздушный японский, кокетливый танец француженки – размеренный танец китаянки, а затем размашистый испанский.

Но какая же сказка без любви? Таких сказок не бывает. И чтобы задеть все лирические струны души нужна любовная линия, а чтобы задеть вообще все струны авторы вводят настоящую борьбу за благосклонность Феи кукол. Два Пьеро, соревнуясь между собой в удальстве, пытаются поразить свою возлюбленную, но она, соблюдая нейтралитет, удаляется, сливаясь с общей кодой. Все куклы повторяют отрывки своих вариаций, как в апофеозе «Спящей Красавицы», но тут на пике, в самый кульминационный момент все замирают! То, чего все боялись вначале произошло – наваждение исчезло – зашел хозяин лавки и мальчик-рассыльный оказался посреди беспорядочно стоящих кукол! Хозяин начинает ругаться, как вдруг куклы оживают! Защищая невиновного мальчика, они продолжают свой танец, при недоумевающем хозяине.

Занавес закрывается – сказка закончилась, но сердце каждого, возвращенного в детство зрителя было тронуто и, уходя из театра, он сохранит эту крохотную частичку чуда, подаренного воспитанниками Академии Русского балета.

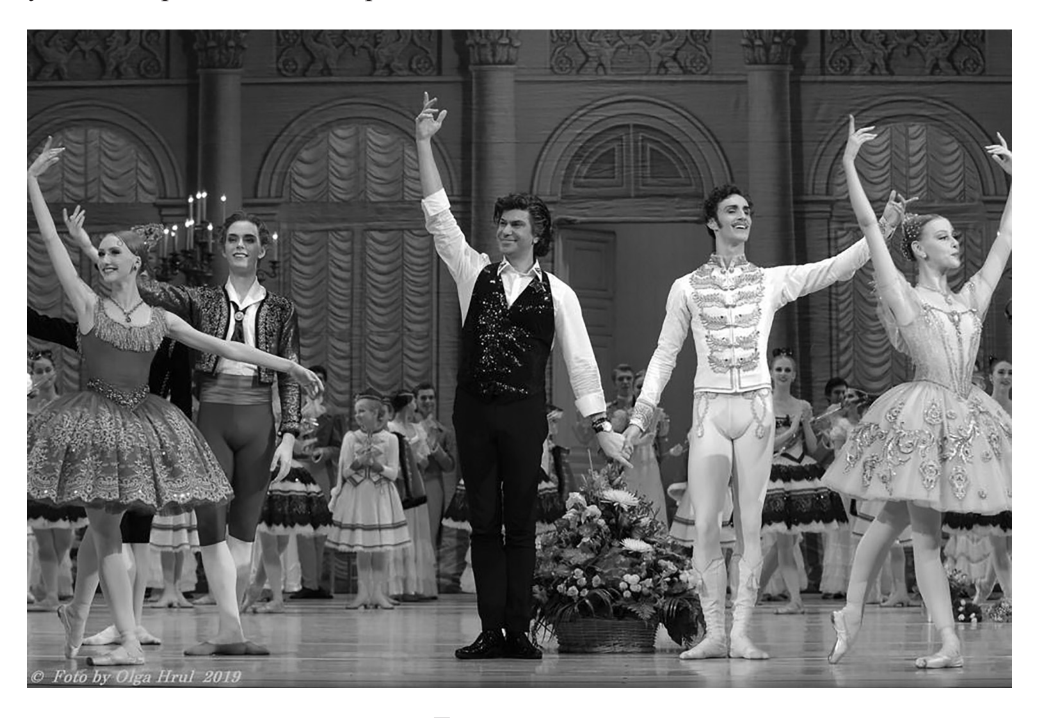
Михаил Баркиджиджа

Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»

Педагог Л.И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

МОЙ ПЕДАГОГ НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ

Новость о том, что сам Цискаридзе будет моим педагогом на 2-ом курсе, вызвала страх и радость. Страх, потому что я видел, какой требовательный Николай Максимович бывает на репетициях со всеми учащимися, но особенно с мальчиками своего класса. Радость от того, что я понимал – учиться у Цискаридзе означает учиться у человека, который знает о балете все, потому у меня впереди очень интересный год.



После спектакля

И вот наступило 1 сентября. Помню свое нервное напряжение перед началом урока... А Николай Максимович пришел доброжелательный, очень медленно и спокойно начал задавать комбинации. Меня сразу поразило, сколько времени он уделил исправлению наших малейших ошибок, какими точными и неожиданными были его замечания. Например, я впервые услышал, что «опорный подпопник двигает рабочую ногу», что мы должны «зашнуровать

ребра, чтобы не торчали», что «рука всегда начинает движение», а «движение руки не бывает без движения головы». Конечно, довольно скоро наш класс узнал, что одно и то же замечание Николай Максимович может повторить спокойно лишь пару раз, но как же я благодарен ему за то, что он постоянно ругал меня за сутулую спину. Помню, как Цискаридзе сказал мне, что, если бы ему платили по центу за каждое произнесенное им слово «лопатки», он смог бы купить себе дом в Майами!

С первых уроков Николай Максимович дал нам понять, что в классе он хочет видеть не просто выполнение стандартных комбинаций, а танец. Это особенно проявилось во время подготовки к госэкзаменам. Сначала Цискаридзе приносил и давал нам послушать разную музыку, которую он хотел бы включить в экзамен. Она была не типична для балетного класса, но мгновенно вызывала желание танцевать. Николай Максимович приходил на урок уже с какими-то задумками, советовался с нами, спрашивал, какой вариант комбинации нам нравится больше, что удобнее танцевать. Всякий раз было приятно участвовать в таком диалоге. Но особенно интересно было готовить с Цискаридзе роли для выпускного концерта, так как он всегда объяснял смысл каждого движения и его эмоциональный посыл, просил обращать внимание на настроение музыки, подсказывал, как лучше сделать жест или движение более выигрышным образом.



С Н. М. Цискаридзе

Ежедневно видя Николая Максимовича в классе, на репетициях, в столовой, я не забывал, что передо мной один из лучших мировых балетных танцовщиков. Я смотрел много записей его выступлений и иногда потом было страшно идти в класс, страшно выходить на его суд. Но все забывалось, когда начиналась работа. От своих учеников Цискаридзе ожидает полной концентрации и внимания. Меня хорошо мотивировали его строгость и мое нежелание позориться перед Народным артистом. И ещё важно, что на уроках мы много смеялись – Цискаридзе часто рассказывал веселые истории или делал нам хоть и колкие, но очень смешные замечания. Это всегда разряжало атмосферу и помогало не воспринимать урок, как армейскую муштру.

За время учебы у Цискаридзе, были моменты, когда я чувствовал себя не просто студентом, а артистом. Это происходило, когда Николай Максимович давал понять, что он мне доверяет. Но и требовал он от меня взамен ответственного и уважительного отношения к профессии. Если дело касается балета, для Цискаридзе нет мелочей ни в чем; когда он узнал, что я на генеральную репетицию не принёс нитки с иголкой и ножницы, то ругал меня так, как будто я сорвал выступление.

Я проучился в классе Цискаридзе два года; как и многие учащиеся АРБ, выступал в Мариинском театре, ездил на гастроли в Италию и Японию. Незабываемое было время, и всегда рядом был учитель, который давал знания, требовал, переживал, заботился, ругал, был доволен и был раздражён, но никогда не был равнодушным!

Екатерина Сакардина

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«БАЯДЕРКА» ДЛЯ БЕДНЫХ

Ожидаемая в Петербурге, почти единственная балетная премьера года состоялась 4 октября 2019 года на сцене Михайловского театра. Балет «Баядерка» в хореографии Начо Дуато и, как в последние перед показом дни было дописано «по мотивам Мариуса Петипа». Можно было надеяться увидеть обновленный спектакль с красивыми современными костюмами и декорациями. С новым светом «для старых мастеров». В легкой, пусть даже туристической, версии.



Сцена из балета «Баядерка»

В реальности мы получили классическую структуру балета с многочисленными купюрами, пошловатое оформление и мрачный свет. Урезанными оказались и танцы, и пантомимные сцены. Так, на языке официального релиза, «балет освободился от архаики и статичных мимических эпизодов». Понятно, что испанский хореограф хотел отойти от традиционной балетной условности, но местами небрежное упрощение привело к заметным нестыковкам. Фрагменты действия после вырезок связаны между собой без лишней

логики, где-то даже курьезно: баядерки выносят кувшины с водой прямо из храма, видимо, у них там водопровод; свадебную фату на Гамзатти одевает служанка – мизансцена так перестроена, что теперь это сделать больше некому; за бортом оказались некоторые ключевые детали – сейчас мало что в спектакле намекает зрителю на положение и занятия Солора.



Сцена из балета «Баядерка»



Сцена из балета «Баядерка»

От нового постановщика во все партии введены характерные дуатовские движения – жесткие руки и препинания ног – в таком балете резкие и негармонирующие с классическими. И если это еще можно было бы отнести к авторскому почерку, то совсем несерьезно выглядят в конце фраз подергивания головой из индийских фильмов. Если вы видите в спектакле красивые танцы, не сомневайтесь – они «из-под пера» Петипа.

Похоже, единственное концептуальное изменение балета – партия Великого брамина. Служитель культа теперь не представитель высшей касты. Он резко двигается, принимает угрожающие позы, танцует. Демократизм священной пластики касается не только баядерки, которую брамин свободно трогает и подхватывает, но даже факира, с которым они кружатся под руку. Несмотря на действие и сегодня в Индии кастовой системы, в спектакле этот факт игнорирован полностью. Настолько, что Гамзатти и Никия при первой встрече в ссоре, согнувшись, возятся как котята.

Костюмы и декорации действительно новые, гламурные. С этим все в порядке. Не беда даже, что они не в индийской, а в паназиатской эстетике – Петипа тоже в свое время упрекали в недостоверном изображении Индии. Беда, что здесь убранство и костюмы не выражают и не поддерживают происходящего на сцене, ни стилистически, ни драматически. Верх этого – летящее розовое со стразами платье подружки невесты, в котором Никия пришла на свадьбу возлюбленного станцевать свой последний в жизни танец.



Сцена из балета «Баядерка»

Под флагом «сделать действие более динамичным» из второго акта исчезли не только почти все экзотические танцы, но даже быстрая часть в танце Никии со змеей. Действительно, так быстрее. Гран па открывается в современном арабском интерьере. Девушки – исполнительницы танца «джампе» обзаводятся кавалерами суфийского вида, которые кружатся вокруг себя. В конце сцены все участники кладут друг другу руки на плечи и танцуют сиртаки. Мы уже не то что в Турции, но и в Греции. А вот танец Золотого божка оставили. Не говоря ни слова о Николае Зубковском – авторе этой знаменитой вариации, которая в XX веке стала неотделимой от балета «Баядерка». Новый божок выходит в таком громоздком шлеме, что больше напоминает увесистого золотого робокопа. Вкус от прекрасной оригинальной хореографии и здесь подпорчен фирменными испанскими «приправами». И к тому же вариация исполняется на пустой и темной сцене, из-за чего праздничный эффект номера практически растворяется. Одна из самых напрасных потерь балета – индусский танец. Незабываемо яркий эпизод второго акта заменен невыразительным, даже странным, и как потом выяснится, африканским танцем. География и тут расширилась. Почти бесцветный в прямом смысле слова танец исполняется в блеклых костюмах. Нехарактерные движения и ручеек, в который собираются исполнители, без программки не дадут догадаться, что речь об Африке.

Вдоль и поперек купированное действие в конце концов упирается в финальную неизменимую картину теней Петипа, в кристаллизованной структуре которой, кроме звездного задника и дымных пачек, ничего ни убавить, ни прибавить даже такому мастеру переделок как Дуато. С одной стороны, так молчаливо и убедительно все встает на свои места, а с другой – не понятно зачем истрачено столько времени и средств, чтобы выпустить подобный продукт, и нужно ли проводить такой дорогой дешевый эксперимент в государственном театре. Испанский аналог русской пословицы «семь раз отмерь, один раз отрежь» дословно переводится «прежде чем жениться, смотри, что делаешь». Авторы постановки, похоже, не смотрят, но и зрителям смотреть на это больше одного раза невозможно.

Дарья Машкина

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л.И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»

«Классический танец – высшее выражение напряженной эмоции <...> это лирика человеческого движения. Как поэзия, как песня. Настанет время, когда вся сложность его найдет себе место в спектакле. Тогда никого не смутит, никому не покажется странным, что комсомолец, колхозница или даже какой-либо инженер или профессор заговорит на языке классического танца»[1]

Ф. Лопухов

Тридцатые годы двадцатого века стали переходным периодом для советского балета. Хореографы искали новые пути и способы воплощения социалистической реальности, многие считали, что старая художественная система, доставшаяся в наследство, для этого не подходит, и отвергали её. Одним из новаторов советского балета стал Федор Лопухов, который в поисках новых средств выразительности создал несколько балетов. Сначала он обратился к русскому танцевальному фольклору: поставил «Жар-птицу», «Байку о лисе» и «Ночь на Лысой горе». Он также создал балеты «Пульчинелла» и «Ледяная дева», углубляясь в тему народных танцев. Но время требовало отображения на сцене современной зрителю реальности и провозглашения новых коммунистических ценностей. Обращаясь к этой новой и сложной тематике, Лопухов сначала в содружестве с другими балетмейстерами ставит «Красный мак», а затем, в стремлении вывести на сцену рабочего, которого до этого никогда не показывали, ставит на музыку Шостаковича балет «Болт». Многообещающий спектакль проваливается. Сам Лопухов в мемуарах объясняет неудачу тем, что «не дело балета инсценировать хроникальные газетные заметки и воспроизводить реальную натуру, какой её видишь. Нельзя ставить в центр спектакля отрицательные персонажи, если только это не сатирическое обозрение. <…> Нас увлекла возможность дать в танце мотивы политической сатиры»[2].

[1] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 271.
[2] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 256. (о балете «Болт»).

С учетом этого опыта создавался новый балет «Светлый ручей». Решение дилеммы о том, под каким предлогом вывести на сцену рабочий люд, нашлось в обращении к непопулярному балетному жанру – комедии: ранее «знамя комедийного балета некогда поднимала молодая революционная французская буржуазия XVIII века в “короткое и светлое утро своего восхождения”. Стиль комедийного балета создавал Доберваль, этот Бомарше танца, творец неувядаемой “Тщетной предосторожности”. Комедийный балет – в противоположность “большому балету” – обозначал в то время реалистическую характерность персонажей, избираемых не из области фантастики или истории, а из мира простых людей, современных и близких демократическому зрителю. Комедийный балет обозначал четкую интригу… и самое главное – нёс с собой острую социальную направленность, сатиру и лирику буржуазной революции»[3]. Это решение развивать новорожденный советский балет из достижений прошлых лет, а не отвергать их, открывало перед балетмейстером множество возможностей реализации классического и характерного танца: органично сплести их вместе с пантомимой так, чтобы создать целостную гармоничную балетную форму, раскрыть образы и драматургию с помощью языка танца, сделать именно танец, а не «разговор глухонемых» перемежающийся веселым переплясом, главным выразительным средством спектакля. Но несмотря на благосклонность публики, балет заклеймила анонимная статья «Балетная фальшь», опубликованная в газете «Правда»: «издевательство над зрителями и слушателями <…> балетная бессмыслица»[4].

Обратиться к теме социалистического наследия и возродить балет на сцене Большого театра решили в 2003 году. Использование оригинального либретто было продиктовано тем, что в музыке «отражены <…> все перипетии либретто»[5] «Шостакович, – говорил Алексей Ратманский, – добросовестно передал все перипетии сюжета. Мне кажется, в нем все правильно и закономерно. Другой вопрос – как все это подать»[6] - и подать решено было с ироническим пафосом, чтобы довести наивный сюжет до настоящий комедии и буффонады.

Шутили в первую очередь над Советским Союзом и его тягой к монументальности, блеску и китчу. Художник-постановщик Борис Мессерер перенёс время и место действия балета в некое небытие, не привязанное к конкретному периоду Советского Союза. Собирательный образ создают «Девушка с веслом» и «Девушка с факелом» Ивана Шадра[7], скульптуры с ВДНХ; платья колхозниц

[3] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 260. (Цитата из статьи, опубликованной в сборнике «Светлый ручей»).
[4] Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февр. // Электронная копия. Источник: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%88%D1%8C Дата обращения: 10 июня 2020.
[5] *Шадрина Н.* Вторая жизнь «Светлого ручья» // Источник: https://www.bolshoi.ru/performances/61/details/ Дата обращения: 9 июня 2020.
[6] *Аловерт Н.* «Светлый ручей» // Источник: http://russian-bazaar.com/ru/content/7324.htm Дата обращения: 6 июня 2020.
[7] «Девушка с веслом» ЦПКиО им. Горького 1936 г. «Девушка с факелом» - проект скульптуры для здания Советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 г.

с насыщенным цветочным рисунком и цветастые рубашки мужчин из 70-х; не имеющие конкретизированной национальной окраски образы казаков-березок.

Характерный казацкий танец тоже не конкретен. Ратманский не углубляется в изучение национального колорита Кубани, где формально разворачиваются события. Танец казаков в конце второй картины представляет собой эклектическое соединение танцевальных мотивов разных народов: от Грузии до северного Кавказа. Таким образом границы колхоза «Светлый ручей» размываются до общесоветских. Танец, напоминающий «Половецкую пляску» Фокина, отражает страсть горячей крови, характеризует темперамент, передаёт национальный колорит и не претендует на историческую достоверность. Лопухова же за то, что казацкий хоровод был выражен «в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками ни на Кубани, ни где бы то ни было»[8], обругали в роковой статье «Балетная фальшь». Неожиданно, в бравую пляску казаков jeté влетает Танцовщица, заканчивающая свой танец импровизированной лезгинкой на пуантах. Этот момент должен быть кульминацией второй картины: по задумке, именно здесь классический танец сливается с характерным. Колхозники и артисты нашли общий язык: «те и другие строят социалистическую жизнь: первые – в колхозе, другие – на фронте искусства»[9]. Но эта драматическая перипетия не находит отражение в хореографическом языке Ратманского.

В основе первой постановки «Светлого ручья» лежало противопоставление классического «искусственного» танца реалистичному характерному: «артисты в ролях артистов – это позволяло вести спектакль в ключе классического танца <…> Мир колхоза представлен в образах характерного танца».[10] По мере того, как артисты с колхозниками находят общий язык, «волна характерного танца сплетается с волной классического».[11] К сожалению, эта основополагающая концепция балета при его возвращении на сцену была проигнорирована хореографом.

Колхозники Ратманского пользуются языком характерного танца не только во время импровизированного дивертисмента в поле, как было задумано Лопуховым, но и в первой картине, еще только встречая столичных артистов. Зина выбегает на сцену на высоких полупальцах. Экспозиция образа героини, жены агронома и массовички-затейницы, основана на классическом танце: она кружится в pirouette, невысоко прыгает с заносками, в pas-de-chat и даже изображая чтение книги встаёт в arabesque, к скамейке отбегает pas couru. Зина по либретто училась в хореографическом училище, язык классического танца она знает, поэтому его использование продиктовано сюжетом. А её муж Пётр с языком классического танца не знаком, но, несмотря на это, выходя на сцену бодрым шагом, начинает свою вариацию с grand battement jeté и

[8] Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февр. //Электронная копия. Источник: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%88%D1%8C Дата обращения: 6 июня 2020.

[9] Д. Шостакович. Мой третий балет // Электронная копия. Источник: https://www.belcanto.ru/ballet_stream.html Дата обращения: 9 июня 2020.

[10] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 272.

[11] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 272.

бежит к своей жене в низеньких grand temps levé passé. Когда на сцену выходят другие колхозники, встречающие столичных артистов, девушка-школьница Галя тоже прыгает в игривых pas-de-chat, доярка кружится в pirouette.

Кроме того, противопоставление классического и характерного танца концептуально обосновывало сюжетные перипетии. Но из-за отсутствия двойственности в новом балете они выражены не совсем внятно: зачем в колхоз приехали классические танцовщики, если колхозники и сами отлично справляются? Что такого Пётр увидел в приезжей Танцовщице, если его жена выделывает такие же трюки?

Момент встречи Зины со своей одноклассницей по хореографическому училищу тоже выражен невнятно: девушки не вспоминают балетный урок и затем танцуют вместе, как сформулировано в либретто; а сразу танцуют вариацию, притом не типичную ни для балетного урока, ни для какого-либо общеизвестного балета. Да и элементы классического экзерсиса смотрелись бы странно, Зина до этого момента уже танцевала классику. У Лопухова танец двух девушек был построен «по аналогии с музыкальной формой фугато: две балерины образуют как бы два хореографических голоса, из которых второй – в движениях тождественный первому – вступает на несколько тактов позже. Это действительно блестящая композиция, принадлежащая к числу лучших опусов Лопухова».[12] А главное, она обоснована драматически – Зина, вспоминая школьные годы повторяет за Танцовщицей. Ратманский же не строит такую сложную композицию: две девушки, не видевшиеся с училища, сразу начинают танцевать синхронно одну вариацию. И как уже было упомянуто выше, вариация не кажется типичной, поэтому дуэт девушек не отражает сюжетную линию.

Характерный и классический танец Ратманский не разделяет в принципе: основа всех танцев – стилизованная классика. Самый яркий и удачный пример – пляска Гармониста, отличающаяся особым удальством: jeté из присядки, pas assemblé с приземлением в присядку и снова прыжок – pas de poisson с поворотом в воздухе, tours en l'air с расслабленными и расставленными в сторону руками, в подражание русской пляске, tours en l'air с согнутыми в коленях ногам, приземление в присядку и снова jeté. Дальнейшая вариация с девушкой-школьницей, танцующей на пуантах, строится на том же принципе – их танец наиболее удачно и гармонично сочетает характерные и классические элементы.

Вариация Танцовщика, начатая с cabriole, как классическая, неожиданно прерывается на середине круга grand jeté en tournant и превращается в невнятный характерный танец, радостно встреченный колхозниками. Ратманский как бы иронизирует над балетным клише, которые он активно использует на протяжении всего балета: иронизирует и над adagio, когда Танцовщик, притягивая к себе Танцовщицу, словно собирается поцеловать её, но вместо поцелуя оба партнёра картинно разводят руками, обманывая ожидания зрителя. В конце второй картины Зина, доказывая, что она тоже бале-

[12] *Соллертинский И.* «Светлый ручей» в Гос. Малом оперном театре». Маленькая балетная энциклопедия // Электронная копия. Источник: http://www.ballet.classical.ru/h_creek.html Дата обращения: 9 июня 2020.

рина, крутит fouetté. Вариация Зины под видом Танцовщицы на свидании с мужем построена на цитированиях и клише: когда Пётр приподнимает её в воздух, она делает маленькие entrechat, как Сильфида; партерные поддержки частично заимствованы из вариации Авроры; вторая часть вариации, где Зина решает быть строгой с мужем, позициями и движениями рук похожа на танец Одиллии; а после того, как Пётр целует Зину, думая, что она Танцовщица, её танец становится гиперболизированным и ускоренным танцем умирающего лебедя, который сменяется русской пляской на пуантах – характеристикой самой, неузнанной Зины. Тема лебедей логично заканчивается в финальной вариации Зины и Танцовщицы на празднике в четвертой картине: в конце своего номера девушки «складывают лебедя» без какой-либо мотивации – это просто клише.

Герои балета кажутся архетипичными. Совершенно очевидная параллель: Зина – Танцовщица и Одетта-Одиллия; Гаврилыч, инспектор по качеству – советский Санчо Панса. Супружеская пара дачников напоминают Лизу и Колена в старости. На свидании в лесу они преображаются –дачница, напялившая пуанты, выглядит, как колхозная версия Кармен; муж же её в своей неловкости и растерянности – совершенно как Дон Кихот, ищущий свою Дульсинею, роль которой выполняет Танцовщик. Женская партия, исполняемая мужчиной, доводит иронию над классикой до своего апогея и является верхом остроумия автора. Каждый герой, как и задумывал Лопухов, имеет свою хореографическую характеристику[13], сохраняющуюся на протяжении всего спектакля. Например, Танцовщица под видом Танцовщика повторяет его вариацию из второй картины, а Танцовщик использует движения из танца Танцовщицы с Петром в первой картине. Гармонист на свидании с школьницей Галей развивает темы из их первого танца во второй картине.

Когда розыгрыш открывается в конце третьей картины, каждый герой танцует согласно своей характеристике. Вариации сливаются в общий танец, который, в подражание коде, завершает действие.

Апофеоз – последняя шутка хореографа: герои идут задом наперед, словно заело пленку киноленты. Последний акт, по задумке Лопухова, изображает «праздник урожая»[14] и заменяет традиционный дивертисмент «праздником новой жизни, праздником молодости нарождающейся социалистической деревни»[15]. Его сократили в угоду современному зрителю, и оттого он смотрится скомкано и неубедительно. Именно в дивертисменте советский китч и гигантоманию можно было довести до апогея, логично завершив картину. На деле зритель видит только мечты Никиты Хрущева – огромную кукурузу и другие овощи, которые выносят девушки-колхозницы на пуантах в невнятном марш-переплясе. Этим все и ограничивается.

[13] «Все действующие лица <…> танцуют. Каждый в своей манере, в своём жанре» // *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 272.
[14] Либретто (постановка ГАБТа, 1935) Маленькая балетная энциклопедия // Источник: http://www.ballet.classical.ru/s1_creek.html Дата обращения: 6 июня 2020.
[15] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 272.

Даже при таком поверхностном сравнении работы Лопухова и Ратманского напрашивается вывод, что скорее всего, спектакль Ратманского хорошо смотрится за счёт режиссерского гения Лопухова и партитуры Шостаковича. Создавая балет вместе, они последовательно продумали все номера и сопровождающую музыку так, чтобы музыка передавала действие, была прозрачна в своей изобразительности. Почувствовав это, Ратманский оставил старое либретто, но не смог его воплотить хореографически. Пытаясь найти оправдание в постмодерне, автор даже несколько раз рушит четвертую стену, но не доводит приём до конца, поэтому спектакль Ратманского сложно как-либо классифицировать: это и не попытка иронично реанимировать раннесоветский реализм, не реконструкция балета, не редакция и не принципиально новый спектакль на старую музыку. «Светлый ручей» Ратманского – очаровательный лубок на Советский Союз, смешной и остроумный, но поверхностный и оттого совершенно неубедительный.

Анастасия Дробленкова

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л.И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«ПЕР ГЮНТ» Э. КЛЮГА ПРЕВЗОШЕЛ ВСЕ ОЖИДАНИЯ

В 1984 году в Новосибирском театре оперы и балета был представлен балет «Пер Гюнт» в хореографии В. Бударина. А спустя 33 года история деревенского героя-мечтателя из одноименной драматической поэмы норвежского драматурга Г. Ибсена снова вернулась на сцену «сибирского Колизея», но уже в постановке молодого современного хореографа Э. Клюга. Этот спектакль стал его дебютом в сюжетном полнометражном балете. Раньше румынский хореограф пробовал себя только в одноактных бессюжетных балетах, что принесло ему большую славу по всей Европе.

Новосибирские зрители с предвкушением интересного события ждали премьеру «Пера Гюнта» Э. Клюга. Рассуждали об эстетике спектакля, о том, каким образом хореограф воплотит скитание главного героя по миру, особенно волновало, как будут решены сцены в царстве троллей и доме сумасшедших. Однако то, что сумел создать балетмейстер со своей постановочной командой, оказалось выше всех ожиданий (тому свидетельствовали впервые прозвучавшие аплодисменты на пресс-показе[16]).

Сцена с горными троллями захватывает дух благодаря известной музыке Э. Грига, которая с каждым проведением нарастает и становится мощнее; хореографии, отобразившей характер и сущность персонажей; синхронной и слаженной работе кордебалета. В сцене сумасшедшего дома Э. Клюг оригинально показал «людей с больной душой» (среди них Пер Гюнт очутился не случайно). Этим эпизодом хореограф психологически подготовил зрителя к выразительному и переполненному чувствами монологу Пера и яркой кульминации балета. Невозможно забыть сцену состаривания героя, когда внутри пещеры в него со всех сторон бросают муку как символ всей его перемолотой жизни, флешбэком возвращающейся в следующей сцене, где он осознает ничтожность своих поступков.

Значительную роль в спектакле сыграла музыка Э. Грига, гармонично скомпонованная Э. Клюгом. Балетмейстер взял основные номера из двух сюит к драме Г. Ибсена и добавил к ним знаменитый «Концерт для фортепиано с оркестром №1», струнные, симфонические и фортепианные произведения композитора[17]. Музыкальная драматургия, характерная для Э. Грига, помогла

[16] В НОВАТе не принято аплодировать на пресс-показах.
[17] Музыка к драме «Пер Гюнт» Г. Ибсена, op.23; Струнный квартет g-moll, op.27 (I часть, переложение для оркестра); Концерт для фортепиано с оркестром a-moll, op.16 (II, III части); Сюита «Из времен Хольберга», op.40 (IV часть, переложение для оркестра); Норвежский танец, op.35 №1 (переложение для оркестра); Лирические пьесы (Тетрадь 4-ая). Мелодия, op.47 №3.

хореографу сочинить и подобрать такую танцевальную лексику, которая сумела воплотить задуманный авторами принцип «новой пластической драмы».

Э. Клюг выбрал хореографический язык свободной пластики в стиле контемпорари. Он легко лег на музыку и эмоционально передал все переживания героев. Это несомненно видно в двух взаимосвязанных дуэтах Пера и Сольвейг. Красивое адажио любви, в котором укрепляются и соединяются чувства героев, и дуэт из предпоследней сцены, где повтор танцевального эпизода из адажио напоминает Перу об их любви с Сольвейг и приводит к долгожданному воссоединению. Стоит отметить, что выбранный балетмейстером стиль подошел каждому герою несмотря на то, что все персонажи разные и имеют определенные особенности в образах.

Изюминкой балета стали фантастические герои – Смерть и Олень, сопровождающие Пера Гюнта на протяжении всего жизненного пути. С юмором, умеющая говорить и пытающаяся управлять людьми, Смерть, с выбеленным лицом и одетая в длинный черный плащ, то спасает главного героя, то подталкивает его на безумные поступки. Белоснежный олень с костылями, создающими необычную походку, и такого же цвета рогами, обрамляет историю Пера. Фантастическое животное приходит в самые трудные моменты жизни героя: сообщает о смерти Осе и отталкивает от толпы сумасшедших. Он словно его ангел-хранитель. Танцовщики, исполняющие эти партии, всегда получают бурные овации, особенно Евгений Гращенко, остающийся непревзойденным в роли Смерти.

Как символичны эти образы, так и декорации в стиле минимализма, выполненные М. Япелем, несут определенный смысл. Замкнутый круг, по которому перемещается Пер, выражает цикличность и круг жизни, а также границы, куда все загнаны. Пещера – «портал» и возвышенность, на чью вершину может взобраться только светлый и достойный человек, как Сольвейг. Много положительных эмоций и смеха у публики вызывает самолет, будто взятый из парка аттракционов, на котором Пер отправляется в путешествие в арабскую пустыню. Интересно создана балетмейстером иллюзия полета: под направленным на нее светом софита Сольвейг на полупальцах по диагонали отдаляется от героя в противоположный угол сцены, тем самым производя нужное впечатление.

В соответствие со стилем декораций выполнены Л. Кулашом и костюмы. Довольно просто одета деревенская молодежь: девушки – в однотонных вязанных кофтах и юбках, юноши – в брюках и пиджаках. Солисты выделяются с помощью цветовой палитры. Пугающие костюмы у троллей, пастушек и двуликой Женщины в Зеленом. В целом же во всех костюмах видна рука одного мастера.

Безусловно, стоит отметить премьерный состав исполнителей. Пер Гюнт Дениса Матвиенко соответствует сложному образу из драмы Г. Ибсена. Танцовщик передает весь спектр чувств. Пожалуй, лучше него пока никто еще не воплотил эту роль. Но другой солист новосибирской балетной труппы Роман Полковников тоже создал интересного Пера Гюнта. Зрителю хочется сопере-

живать такому герою и пройти его жизненный путь вместе. Из солисток можно выделить Веру Сабанцеву, чья Сольвейг нежная, любящая и мудрая. Их дуэт с Романом всегда трогает душу. Восторг вызывает экстравагантная, пленяющая и соблазнительная Женщина в Зеленом в исполнении Марии Николаевой.

Такой балет нужен Новосибирскому театру оперы и балета, как и любому другому балетному театру, потому что он не только привлекает новую публику (особенно молодежь), но и, прежде всего, несет в себе огромный смысл. Этот спектакль заставляет каждого задуматься о своей жизни, о поиске собственного «я». После его просмотра невозможно остаться равнодушным; некоторые зрители уходят немного шокированные, со стоящим в горле комом. А если «Пер Гюнт» производит такой эффект, то ему обеспечено долгое существование на сцене.

Констанция Грановская

Бакалавриат, II курс
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

СИЛЬФИДА – МЕЙ НАГАХИСА

«Как земному человеку сделать себя небесным?» – с таким вопросом сталкивается каждая исполнительница партии Сильфиды. Ответ на него мы увидели в дебюте Мей Нагахисы, воплотившей этот бестелесный образ.

Как оживший рисунок старинного балета, она словно сходит с гравюры, распрямляясь и вырисовываясь в пространстве сцены. Сильфида материализуется в комнате Джеймса с озорством и весельем. Ее фигура сразу захватывает глаз утонченностью черт, словно она вся действительно сотворена из воздуха и может при желании раствориться в нем. У нее тонкие удлиненные руки, удивительно свободные кисти. Она всматривается в лицо спящего в кресле Джеймса, обращаясь к нему в арабеске. Сильфида обходит его кресло, рассыпая бисер pas de bourrée. Игриво посылая герою воздушные поцелуи, она как бы подгоняет их руками. Немного отдаляясь, Сильфида снова возвращается к Джеймсу, будто не может никак им налюбоваться. Она медлит, закрывается рукой от смущенья, колеблясь, остаться еще ненадолго или исчезнуть.

И вот она, ветреная, легкомысленная, пускается в восторженную пляску – начинается ее первая вариация. Прислушиваясь к несмелой музыке, тихо ступает. Самой себе указывает, поднося пальцы к губам, что нужно не разбудить Джеймса. Ее движения выражают заботу о нем. Из вращения Нагахиса выходит в первый арабеск. Она будто себе противоречит: продвигаясь назад кабриолями, непрерывно тянется руками к Джеймсу. Но ее саму забавляет эта нерешительность. На пуантах она делает rond de jamb en l`air, и музыка словно кружит по их кругам. Меняя направления, она все же еще раз облетает вокруг героя и, совсем уже, казалось, уйдя, внезапно подбегает, чтобы поцеловать Джеймса.

Во второй раз Сильфида приходит, чтобы поговорить с Джеймсом. Каждый ее шаг наполнен страдальчески-задумчивой пластикой, словно она притянута к земле печалью. Сильфида говорит ему о своей любви и спрашивает про Эффи. Когда Джеймс отдает предпочтение Сильфиде, ее охватывает восторг.

От избытка чувств Сильфида начинает танцевать. Джеймс уже готов разделить с ней эту радость, но она не дает ему возможности вступить в дуэт, не позволяя обнять себя. Чередуя grand jeté с brisé, танцовщица заполняет пространство. Джеймс не может угнаться за ней, однако она не обращает на это внимание. Так, они сразу же оказываются вдвоем, но не вместе.

Во втором акте Джеймс появляется во владениях Сильфиды. Для нее

это счастье, хотя она может быть счастлива и природой: солнечным светом, журчанием ручья, зеленью травы. Это то, что окружает ее каждый день, и то, чем она может поделиться с Джеймсом. Сильфида любит лес и также любит его, человека, – для нее это почти одно и то же, кажется, она способна любить весь свет. Получая любовную клятву, она сразу же хочет ввести Джеймса в свой мир, как бы причастить его к природе, поэтому она спешит собрать для него ягод и принести воды из ручья. Она, смеясь, дразнит его, порхая над землей, все не даваясь в руки. Ее арабески проделаны на таком близком расстоянии от Джеймса, будто она хочет, чтобы он поймал ее. В невероятно легком прыжке героиня Нагахисы всем существом устремляется ввысь. Отталкиваясь от земли, она верит в возможность полета. И вдруг она ловит бабочку, но Джеймс просит отпустить ее на свободу – теперь для него красота возможна лишь в естественной среде, как часть природы.

Джеймс клянется Сильфиде в любви, и с этого момента он словно становится для нее главным. Но она не может изменить свою натуру, не может никому повиноваться и принадлежать. Она – символ неосуществимой мечты. Сильфида кажется ему неуловимой, непостоянной. Но Джеймс – земной человек, ему хочется, чтобы любимая всегда была рядом. Из-за этого он и погубит ее.

Нежными port de bras Сильфида призывает своих подруг, которые сейчас же появляются. Начинается grand pas. Флейта ведет небесную мелодию. С переливами pas de bourrée Сильфида меняет позы, овеваемые весенней свежестью. Легкие маленькие прыжки переходят в грациозные battement developpé. Кружевными заносками она словно порхает с цветка на цветок, перемещаясь по сцене.

Изящные в исполнении Нагахисы jeté entrelacé открывают коду. Едва касаясь земли, Сильфида перемещается на другой край сцены. Невесомыми grand jeté она в очередной раз улетает, скрываясь от возлюбленного.

Мей Нагахиса невероятно подходит к этой партии. Ее физические данные (удлиненные руки, тонкие ноги) и технические возможности (прекрасный апломб, большой прыжок) в сочетании с выразительной мимикой и непринужденной актерской игрой, самой манерой ее движений и, конечно, воздушным тюником дают все составляющие образа Сильфиды.

Такая Сильфида действительно могла очаровать человека настолько, чтоб он потерял голову и разрушил ее и свою жизни, попытавшись связать их судьбы воедино.

Мария Курбатова

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ВОЗДУШНАЯ МЭЙ НАГАХИСА В БАЛЕТЕ «СИЛЬФИДА»

Балет «Сильфида» был создан в 1832 году на музыку Жана-Мадлена Шнейцхоффера, композитора эпохи романтизма, который сыграл заметную роль в истории балетного театра. Изначально балет был поставлен Филиппо Тальони, итальянским балетмейстером, который создал множество балетов, но остался в истории прежде всего как автор балета «Сильфида». Вторая версия балета, что поставлена в разных театрах мира – это постановка Августа Бурнонвиля. В качестве композитора он пригласил Хермана Левенскъольда. Премьера данной постановки состоялась через четыре года, в 1836 году и прочно укоренилась в истории балета. За все существование этого произведения партию Сильфиды исполняли самые разные танцовщицы. Это и Эллен Прайс, и Карла Фраччи. Ева Евдокимова и Наталья Макарова. Из советских балерин балет танцевали Татьяна Фесенко, Ирина Колпакова, Галина Мезенцева, а в недалеком прошлом и ныне – Надежда Грачева, Евгения Образцова, Наталья Осипова, Алина Сомова, Олеся Новикова и многие другие. Совсем недавно состоялся дебют юной артистки Мариинского балета – Мэй Нагахисы, она представила свой образ Сильфиды.

Звучит мелодия скрипки, и мы погружаемся в романтическую атмосферу балета. Джеймс спит в кресле, а рядом с ним находится Сильфида. Она любуется прекрасным юношей.

Мы сразу же обращаем внимание на то, сколько нежности в этой маленькой и хрупкой танцовщице. Грациозные движения рук пропевают каждую ноту музыкальной композиции. Двигаясь в pas de bourre suivi, Мэй будто плывет. Она напоминает облако – такая же воздушная и недосягаемая. Мы можем только смотреть на нее, но, кажется, стоит прикоснуться, и она тут же исчезнет, словно ее никогда не было.

Мэй Нагахиса создана для этой роли. Она выглядит очень призрачной, ее движения пластичны и мягки, а прыжки эфирны. Мэй порхает на сцене, словно бабочка, с одного цветка на другой. В ее героиню невозможно не влюбиться: милые черты, любящий взгляд и ласковая улыбка приковывают наше внимание. Она практически все время в полете, парит в воздухе, и этот эффект усиливается еще больше благодаря ее легкому тюнику, который придает танцовщице невесомость. Каждое ее движение настолько идеально отточено, что, мы начинаем сомневаться, точно ли она танцовщица, а не чудесный дух.

Под тремоло солирующей скрипки она быстро движется в pas de bourrée suivi; во время скорых триолей у высоких струнных – летит по сцене. Еще миг, и, кажется, намеренно кокетливый поцелуй обрастает торжественностью музыкального сопровождения.

Во втором акте Сильфида и Джеймс оказываются в лесу. Здесь стоит обратить внимание на то, как обыграно расстояние между героями. Мэй находится поодаль от Джеймса, но все время общается с ним глазами, то смотрит на него, то кокетливо отворачивается. Но каждый раз ее взгляд полон сильной любви к юноше.

Как она изящно вытягивала руку, прося, чтобы он поклялся ей в вечной любви. Или момент, когда она, собирая для юноши ягоды, послала ему воздушный поцелуй, и это движение получилось у нее таким медленным и плавным, будто она вкладывала в него все свои искренние чувства. Сильфида-Нагахиса юна и мечтательна. Вот она идет к Джеймсу, чтобы угостить его ягодами, на секунду останавливается в задумчивой позе и дальше спешит в pas couru и нетерпеливо ждет, чтобы юноша скорее попробовал ее дары.

Нагахиса замечательно вжилась в образ. Конечно, присутствовали некоторые недочеты. Моменты, когда ее движения вдруг становились угловатыми, теряли грациозность. Порой в игре танцовщицы виделась некая искусственность. Например, когда она ловила невидимую бабочку. Мы знаем, что она поймала ее, но в ее исполнении мы не можем этого представить, как, например, это было у Евы Евдокимовой. Она же действительно увидела это маленькое насекомое, пообщалась с ним и успела даже забыть про Джеймса. Казалось бы, детали, но такие значимые!

Но, так или иначе, героиня Мэй все равно стала для нас чем-то новым, невиданным прежде, как чудо первой любви, заставляющее по-другому воспринимать окружающий нас мир.

Балет «Сильфида» – это одна из тех постановок, уносящая нас в сказочный мир, где мы невольно начинаем переживать за героев, влюбляться в персонажей, пристально следить за тем, что происходит на сцене. Помимо этого, мы слушаем чудесную музыку, которая находится в идеальном союзе с постановкой и хореографией. А в исполнении Мэй Нагахисы этот балет получился еще более чарующим и завораживающим.

Констанция Грановская

Бакалавриат, II курс

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ВАРИАЦИЯ БАЗИЛЯ В ИСПОЛНЕНИИ МИХАИЛА БАРЫШНИКОВА

Виртуозную вариацию Базиля из па де де танцуют по-разному. Не только с разными характером и подачей, но и в разных редакциях. Многие меняют в ней движения, подстраивают вариацию «под себя», стремясь блеснуть наиболее удающимся элементом. У Барышникова особенно виртуозны вращения, которыми изобилует вариация.

С первых же секунд он приковывает к себе взгляд безукоризненной постановкой корпуса. Даже в концертном номере ему легко показать зрителю полноценный портрет персонажа. Для него достаточно одного взмаха руки, чтобы преобразиться в зажигательного испанца Базиля. Ему не нужно следить за выражением лица, – оно само отображает искренние эмоции героя, объятого упоительной радостью, ощущением триумфа.

Танцу Барышникова присуща четкость, когда просматривается каждая поза. Открывающее вариацию двойное ассамбле танцовщика с почти горизонтальным корпусом спиралью закручивают воздух, заставляя зрителя замереть и не дышать. Он гармонично сочетает статичное удерживание позы с движениями, показывая прелесть любого положения. Пируэты ровной чередой нанизываются друг на друга и переходят в головокружительные туры в воздухе.

В другой момент, вращаясь, он одной ногой очерчивает вокруг себя круг, будто показывая границы волшебства, и словно сам упивается своим танцем. Предуказанные музыкой переходы между движениями выполняются точно и без сомнений. В его танце особый ритм, который танцовщик намеренно акцентирует. Вариация заканчивается выходом на колено.

Начинается кода. Кабриоли поражают легкостью и неспешностью, так уверенно чувствует себя артист в воздухе. Споря с законами гравитации, он продолжает парить, в то время как глаз ожидает приземления. Создается впечатление, словно его ноги могут принять любое положение и сами ведут его вперед, к следующему движению.

Барышников триумфально подводит черту кодой, завершая ее большими прыжками в аттитюд по кругу, в которых танцовщик с силой отталкивается от земли, но каждый раз возвращается на нее. Гранд пируэты проделаны с такой простотой, что кажется, будто ему ничего не стоит сменить a la second

на позу, движение – на остановку. Берясь за край короткого испанского жилета – болеро, он еще раз демонстрирует свой характер.

В Барышникове-Базиле чувствуется уверенность в себе и гордое торжество. Все невзгоды позади, и он верит, что и дальше жизнь сложится удачно.

Констанция Грановская

Бакалавриат, II курс

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ТАНЕЦ НАД ПРОПАСТЬЮ

Искусство имеет свойство обращаться прямо к душе человека, зарождать в ней эмоциональный отклик. Когда человека что-то трогает в произведении, он понимает, что автор вложил в это свои искренние чувства, не побоялся вынести их на всеобщее обозрение. Такое впечатление всегда производит творчество В. С. Высоцкого.

К его песне «Кони привередливые» невозможно остаться равнодушным. В ней раскрыты удивительные черты русского характера: предчувствие смерти, осознание, что конец возможен в любую секунду, и восторженное движение ему навстречу. Лирический герой предвидит гибель, понимая, что сани несутся над обрывом с немыслимой скоростью, но продолжает хлестать коней плетью, заставляя их бежать еще и еще быстрее, крича при этом: «Чуть помедленнее!». Само исполнение Высоцким этой песни – с надрывом, затяжками, криком – оставляет неизгладимое впечатление. Его хрипящий голос прокладывает прямую дорогу из души в душу, захватывая слушателя с собой в эти роковые сани.

На эту песню американским хореографом Твайлой Тарп был поставлен номер для Михаила Барышникова, использовавшийся в кинофильме «Белые ночи» (1985) как символ свободы. Главный герой бежал из Советского Союза, чтобы не было ограничений в творчестве, но по воле судьбы вновь оказывается там, где люди поют любимые песни шепотом.

Этот танец – весь наружу, в крик, во весь голос. При этом танцовщик не иллюстрирует песню, а словно исполняет ее. Как дыхание полной грудью, в желании надышаться перед смертью – разительные сжимания-разжимания тела. Как раздирающий горло звук – русские позировки-присядки с продвижением за ногой. Все делается с такой силой, словно последний раз в жизни – «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий». Во вращениях на земле артист рисует картину страшной метели, ослепляющей героя.

Штыками-вопросами врезаются ноги в воздух: «Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?! Или это колокольчик весь зашелся от рыданий». Герой простирает напряженные руки вперед – «Или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани?!» Все движения имеют четкое направление, из ломанной линии раскрываются в несгибаемо прямую, решительную линию судьбы, в которой нет полутонов и переходов. Подскоками на «живых»

подогнутых пальцах, точно на косках, яростно колотящих пол, танцовщик придвигается к краю, за которым – пропасть.

«Чуть помедленнее, кони» – герой прокатывается на коленях через все пространство сцены, будто держа в руках поводья. Этот жест, идущий лейтмотивом через весь номер, показывает, что герой все-таки правит жизнью своими руками.

В преддверии кульминации герой отрывается от земли, переходя в другую сферу. «Умоляю вас вскачь не лететь» - прыжками и вращениями в воздухе кричит танцовщик. «Коль дожить не успел, так хотя бы – допеть!» - движения вырываются предсмертными криками. «Я коней напою, я куплет допою, – Хоть мгновенье еще постою на краю…» – крестообразно замерев, герой летит грудью вперед, ударяясь об пол. Кажется, он срывается с края достигнутой им пропасти, самовольно выбрав этот момент для своего конца.

В этом произведении свобода – власть над мгновением смерти. Хоть герой и не успел «дожить», но он успел «допеть» и дотанцевать.

Констанция Грановская

Бакалавриат, II курс
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА В ВАРИАЦИИ НУНЭ

Татьяна Михайловна Вечеслова имела ошеломительный успех на сцене Кировского театра оперы и балета в тридцатые-сороковые годы двадцатого века. В ее репертуаре были все ведущие партии шедших тогда балетов, однако балерина умела произвести впечатление и за короткое время в ролях второго плана, например, Нунэ в балете «Гаяне» Арама Хачатуряна.

Перед зрителем – картина праздника в колхозе. Здесь собрались все работники, и среди них Нунэ. Ее просят станцевать, а она, грозя пальцем подбежавшему сзади проказнику и в шутку отказываясь, сейчас же переводит речь в танец. С очаровательным озорством Вечеслова отводит руки от глаз, открывая смеющееся лицо. Кажется, в этой улыбке все обаяние молодой девушки. На протяжении вариации лицо балерины выступает одним из главных инструментов выразительности. Ее мимика выглядит настолько естественно, будто эмоции по-настоящему вспыхивают в данную секунду, спонтанно, словно артистка действительно не знала, что сейчас начнет звучать музыка вариации ее персонажа.

Образ раскрывается вместе с музыкой: от одного инструмента к целому оркестру. Задорное скерцо то показывает скромную женскую изящность, то оборачивается неудержимым потоком национальной энергии. Держа ритм в ногах, артистка отходит вглубь сцены, и ее характер начинает раскрываться вместе с танцем. Одно движение является естественным продолжением другого, огонек веселья быстро разгорается и на протяжении всего танца от нее будто сыпятся искры в разные стороны. С фантастической скоростью она перебирает ногами, принимая позы. Танцовщица незаметно встает на пуанты и сходит с них. В ней сочетаются игривость и скромность, изящность и размах. Каждое движение выглядит упоительно полным, женственным, с пряным ориентальным ароматом. Тонкость ее черт, утопающая в обилии тканей, проступает в резвости движений. Грациозные аттитюды с удивительной легкостью и кажущейся простотой сменяются турами, выходящими из мелодии. И, кажется, для нее нет ничего проще, чем сделать подряд восемь фуэте и без передышки продолжить танцевать.

В сопровождении духовых она выходит вперед с осанкой и поступью гордой восточной красавицы. Но в ней нет кичливого любования собой, она вся в танце, поглощена простой радостью бытия. Воздушным кабриолем она

переносится на середину сцены. Отточенными жестами рук она словно дотрагивается до музыки, пробирает для себя место среди нот. Поводя плечом, артистка словно говорит: «Ах, я не знаю, почему у меня все так хорошо получается». Ее танец полон любви к жизни и окружающим, любовь к миру светит из ее лучистых глаз, звенит колокольчиком. Она никого не оставляет безучастным, как будто готова танцевать со всеми, и каждый едва сдерживается, чтобы не пойти в пляску рядом с ней. На высоких пуантах она отходит вглубь сцены, напоминая длинноногую антилопу. И обращаясь ко всем, разводит руки, напоминая, что она танцевала для них по просьбе. Опускаясь на колено, балерина эффектно завершает вариацию.

Татьяна Вечеслова, первая исполнительница партии Нунэ, умела безукоризненно перевоплотиться в женщину иной культуры, обладала сильнейшей энергией и была танцовщицей блистательной виртуозности.

Мария Курбатова

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА В РОЛИ НУНЭ

Каждый раз, когда мы слышим что-нибудь о балете Арама Хачатуряна «Гаянэ», сразу вспоминается знаменитый «Танец с саблями». Это, наверное, одна из тех мелодий, которая известна нам с детства. Но на самом деле, помимо этого фрагмента, балет наполнен потрясающей музыкой, а главное – заманчивым сюжетом, что дает нам, поколению XXI века, возможность почувствовать не только дух советской эпохи, но и проникнуться армянской культурой, отголоски которой смог донести до нас композитор. Премьера балета состоялась в 1942 году в городе Молотов (ныне Пермь). Балетмейстером спектакля была Нина Анисимова, ученица Агриппины Вагановой, а художником-постановщиком – Натан Альтман. Особо стоит отметить двух героев этого балета – Нунэ и Карэна. Первыми исполнителями этих ролей стали Татьяна Вечеслова и Николай Зубковский. Сохранились редкие кадры балета в исполнении этого потрясающего дуэта.

Татьяна Вечеслова запечатлена в вариации Нунэ. Балерина играет каждой клеточкой своего тела. Ее героиня постоянно кокетничает, то подставляет пальчик к щеке, то играет в прятки и при этом все время улыбается. Она заигрывает своими темными глазами, в которых виден блеск и озорство.

Вечеслова тонка, быстра, изящна, каждое ее движение полно свободы. Она практически не сходит с пуант, из-за этого создается ощущение, что Нунэ неуловима: не успеешь ее обнять, как она уже на другом краю сцены глядит с неким кокетством и танцует. Она купается во всеобщей любви – все смотрят только на нее. Карэн подыгрывает ей на чогуре и также одаривает ее улыбкой и любящим взглядом. Танцовщица очень тонко чувствует и передает все детали и акценты, которые содержатся в мелодии. В вариации Нунэ у Хачатуряна слышатся восточные звучания такие же задорные и легкие, как и сама героиня. В партии трубы есть момент, когда музыкант должен сделать скачок наверх. И Вечеслова, услышав эту небольшую деталь, воспользовалась ею, чтобы еще больше раскрыть свою героиню. Во время этого скачка она ловко сыграла плечиками и головой, игриво посматривая на Карэна.

Свойственная восточным народам горячность и страсть отлично переданы Татьяной Вечесловой. Ее героиня заражает всех своим танцем, и никто не может устоять перед ее обаянием. Каждое ее движение идеально отточено, ее руки

вырисовывают различные узоры, а прекрасный костюм, который развевается во время ее стремительных фуэте, делает танцовщицу еще более воздушной.

Данный фрагмент напоминает мне создание картины. Музыка – это основа, фон, то, без чего невозможно обойтись. Хореография – это сюжет или какой-то момент, который хотел запечатлеть художник на своем полотне. А исполненные танцовщицей движения – это детали, они делают картину особенно уникальной. Ведь, согласитесь, даже если мы возьмем с вами картину, созданную в стилистике супрематизма, мы находим какие-то особенности, которые влюбляют нас в нее. Вы можете бесконечно рассматривать какие-то черты на работах «Пианист» Любови Поповой, «Необъективная композиция» Ольги Розановой, «Автопортрет с пилой» Ивана Клюна и других. Так и в данном фрагменте есть огромное количество очень важных деталей, рассматривая которые мы все больше и больше начинаем понимать героев спектакля. И самое главное – это талант танцовщицы. Татьяна Вечеслова настолько вжилась в роль прекрасной девушки Нунэ, что каждый из нас понимает – ей любая роль будет подвластна. Во многом талант в этом и заключается, стать другим человеком, уйти в другой мир, но при этом не потерять себя, свою уникальность или, как писал Борис Пастернак «…ни единой долькой // Не отступаться от лица».

Мария Курбатова

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

«ЧУТЬ ПОМЕДЛЕННЕЕ, КОНИ…»

Имя великого танцовщика Михаила Барышникова известно каждому. Он один из тех, кому подвластно все: и балет, и степ, и танец в кино, и даже театральные и кинороли. Мы вспоминаем его невероятную игру в моноспектакле «Бродский/Барышников», где Барышников проникает в поэзию Бродского и становится единым целым с ней. О Михаиле Барышникове можно говорить бесконечно, но есть одна работа в его карьере, которая заслуживает отдельного внимания. Это американский кинофильм «Белые ночи» режиссера Тэйлора Хэкфорда, где Барышников играет советского танцовщика Николая Родченко, который сбежал на Запад в поисках свободы. Наибольшую известность в нем получил один эпизод.

Главный герой оказывается на сцене Кировского театра вместе со своей первой любовью. Он слышит от нее, что теперь он забыт и молодые совершенно не помнят его имени. Но герою Барышникова важна творческая свобода, когда он может быть собой, не подстраиваясь под табу тотальной цензуры. Именно об этом он говорит потрясающие слова: «Вы здесь поете Высоцкого шепотом, а я не могу петь шепотом. Я хочу кричать, как он».

И вот он – крик души, выраженный в танце. Два гения, Барышников и Высоцкий, слились в единое целое. Звучит ритмичная мелодия, создающая ощущение гонки саней, о которых поет Высоцкий в своей песне «Кони привередливые».

Герой Барышникова приближается к краю сцены и опускается на колени. Он очень музыкален, чувствует движение голоса и идет за ним. «Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?!» – под распев этой строчки Барышников кружится на колене, вырисовывая тот круг, который слышен и в мелодии, после чего падает на пол от безысходности. Но он не может просто так лежать и молчать. Под «Или я кричу коням…», где голос Высоцкого качается, словно маятник: вверх и вниз, Барышников тоже раскачивается, пытаясь встать на ноги. Еще секунда, и он оказывается на вбитых в пол пальцах. Этот момент не раз появляется в данной хореографии. Герой все время сгибается от собственной боли, стискивает зубы, закрывает лицо руками или, наоборот, зажимает пальцы в кулаки.

И самый, наверное, музыкально точный момент, когда Барышников заполняет паузы в мелодии движениями. «Коль дожить не успел…» – очень

важные слова, на которых Высоцкий делает акцент, разделяя фразу пополам, и Барышников воспроизводит это. Он делает прыжок на слове «Коль», пропевая весь маленький отрывок и провожая вытянутой ногой долгий звук «ть», не оставляя ни одного свободного места в пространстве между голосом и танцем. Небольшой бег, и он снова попадает прыжком в самое начало слов «…не успел», проводя круг вытянутым носком ноги под мягкий звук «л», как будто он сам выпевает эти звуки. Можно отметить и тот момент, когда Барышников бежит: в гитарном соло слышно стремление звуков по хроматизму вверх, герой всем своим открытым, словно подставленным ветру, телом, порывистым бегом готов как будто бы взлететь, но на моменте, когда Высоцкий поет второй раз «…я куплет допою…» он падает вниз, пытаясь притормозить коней. И в конце, когда звучат слова «Хоть мгновенье еще постою на краю…» Барышников стоит с открытыми руками, с оголенной душой и высказав все, что мог, он делает последний вздох и падает плашмя в пол.

В хореографии, созданной Твайлой Тарп, видна стилизация русского танца. То же самое слышно и музыке. В движениях Михаила Барышникова мы видим распростертые руки, движение ноги от пятки, движения вприсядку. Не выдают ли эти движения тоску и ностальгию по Родине, которую он покидает?

В наше время мы все чаще замечаем, что танцовщики забывают о том, что зрители хотят увидеть чувства, которые, к сожалению, теряются или вовсе исчезают, и их место занимает представление возможностей своего тела, техническая часть. Барышников, один из тех, кто смог с помощью такой сложной песни дать нам множество поводов для размышлений. Мы видим, как каждой клеточкой своего тела герой Михаила Барышникова страдает, кричит, мечется. Как он похож на героя Высоцкого! Тот также мечется предчувствует скорую смерть, отчаянно просит коней, чтобы они остановились, но с другой стороны – гонит их всё быстрее. Тема, затронутая в данном фрагменте, очень глубока, и каждый из нас, так или иначе, задумывается о смысле свободы. Насколько она важна для человека?

Мария Курбатова

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ В PAS DE DEUX ИЗ БАЛЕТА «КОППЕЛИЯ»

Известный по всему миру балет «Коппелия» был создан в 1870 году. Популярен он во многом благодаря музыке Лео Делиба. Борис Асафьев писал, что эта постановка вывела «балетную музыку на новый путь». Оригинальная хореография принадлежала Артуру Сен-Леону. Впоследствии многие балетмейстеры представили свое видение этой истории, поэтому сейчас на сценах различных театров мы можем смотреть их работы. Первыми исполнителями балета были Жозефина Боцакки, Эжени Фиокр и Франсуа Доти. При Мариусе Петипа и Энрико Чекетти, в их редакции балета были задействованы Варвара Никитина, Павел Гердт, Тимофей Стуколкин, а Мария Мариусовна Петипа первая исполнила мазурку и венгерский чардаш. Знаменитая танцовщица Екатерина Гельцер играла Сванильду в постановке Александра Горского. Современные звезды Большого театра, такие как Екатерина Крысанова, Евгения Образцова, Артемий Беляков, Вячеслав Лопатин и другие, танцуют в редакции Сергея Вихарева.

На американской сцене в 1976 году предстал перед зрителями в образе Франца великий танцовщик XX века Михаил Барышников. Это было концертное исполнение свадебного pas de deux из балета «Коппелия» в паре с Гелси Киркланд. Мы остановимся на его сольных номерах, а именно на мужской вариации и коде.

Танцовщик, исполняя данную вариацию, должен быть очень музыкален, так как мелодия наполнена сложным ритмическим рисунком и большим количеством акцентов, в которые нужно обязательно попасть. Помимо того, он должен обладать элевацией, у него должен быть стойкий апломб, для выполнения сложных пируэтов, а также он не должен терять грациозности, иначе его движения могут стать излишне напористыми и резкими.

Звучит вступление оркестра, Барышников жестом приглашает зрителя посмотреть его исполнение вариации. Проходит еще секунда, и он под стремительную мелодию скрипок «взлетает» над сценой.

Михаил Барышников во время каждого прыжка как будто «зависает» в воздухе. Ему удается буквально парить, благодаря чему мы можем разглядеть практически каждую деталь его прыжка. Музыкально он очень точен, под каждый всплеск тарелок в оркестре Барышников делает прыжок или

уже находится в воздухе. Во время исполнения первого пируэта он, напряженный, прямой, четко исполняющий повороты, напоминает заточенный карандаш. А во втором – подобен натянутой струне, из которой льется чистый и точный звук. Невозможно оторваться от того момента, когда во время исполнения тура танцовщик начинает замедляться и грациозно поднимать руку в третью позицию, в конце плавно опускаясь на колено, как будто он пропевает все ноты в скрипичной партии. Каждый его поворот исполняется с неким озорством, будто для него не существует каких-либо сложностей. И особого восхищения Михаил Барышников заслуживает в конце, когда невероятно эффектно вместе с музыкой ставит точку. Он останавливается в позе, его рука мягко и медленно движется наверх, точно рука дирижера, завершает все звуки оркестра до конца.

Звучит музыка коды и буквально с первых ее секунд Барышников завладевает нашим вниманием. Создается ощущение, будто мы смотрим его прыжки через замедленную съемку, танцовщик застывает на мгновение и через секунду, все еще находясь в воздухе, вынимает ногу через developpé. Кажется, что он совершенно не собирается подчиняться законам гравитации. Мы слышим, как музыка подводит его к пируэтам, которые Барышников исполняет с мальчишеским задором и с улыбкой на лице. Его чудесный апломб не позволяет сойти с оси ни на один сантиметр. Под быстрые пассажи духовых танцовщик набирает невероятную скорость и точно по щелчку останавливается в позе. Звучит мелодия струнных, и Барышников приступает к исполнению самой трудной, но при этом одной из самых красивых комбинаций в балетных постановках – это grand jeté en tournant. В данном варианте эта комбинация сопровождается потрясающими вкраплениями в виде прыжков, во время исполнения которых он эффектно застывает на мгновение в воздухе.

Это одна из тех вариаций, когда мы можем сказать, что увидели Искусство. Искусство в танце, в движениях рук, в плавном завершении поворота или же, наоборот, в его скорости. Искусство в невероятных прыжках, которые неподвластны научным законам. Искусство становиться единым целым с музыкой. Казалось бы, вариация и кода в общем звучат около трех минут, но сколько за ними стоит мыслей, чувств и эмоций, что, каждый раз мы замечаем новые детали, в которых танцовщик раскрывается перед нами все больше и больше.

Дарья Машкина

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

МИНИАТЮРА К.Я. ГОЛЕЙЗОВСКОГО «РОМАНС»

Как отличаются проза и поэзия в литературе, так же разительно отличаются крупная и малая форма в балете. В обоих случая, независимо от масштаба, должна присутствовать драматургия. Без этого, что стихотворение, что танец становится бессмысленным и бессодержательным. В малой форме требуется емкость и лаконичность, но для создания такого небольшого цельного произведение от автора требуется широта мысли, богатая фантазия и образное мышление. За малой формой должна стоять личность балетмейстера и его мировоззрение, философия, восприятие мира, которые он выражает в танце.

В документальном фильме Юрия Альдохина «Сочинение танцев» Касьян Голейзовский, описывая свою работу не раз говорит о поэзии, сравнивая ее с танцем, о работе хореографа он говорит: «Если у него [хореографа] есть воображение, если он может представить себе тысячи каких-то мгновений, которых сам не ожидал; если есть у него внутренние глаза, которыми он может видеть невидимый мир, то конечно мысль и все, что он делает превращается в романтический образ, сказку, повествование, рассказ»[18].

И у Касьяна Ярославовича был внутренний взор, широкая эрудиция, поэтическое мышление, благодаря которым, он мог создавать глубокие поэтизированные образы. Он тонко чувствовал музыку и черпал из ее впечатлений драматическое содержание танца. Музыка, как явление иррациональное, не может всеми восприниматься одинаково, но Касьян Ярославович иллюстрирует музыку танцем так, что находит точки соприкосновения с любым зрителем, именно благодаря широким поэтически обобщенным образам.

Яркий пример тому, миниатюра «Романс» на музыку Якова Криснера[19]. Выразительная музыка внушает балетмейстеру образ пары: это не принц и принцесса в балетной пачке, которые только что влюбились друг в друга с первого взгляда. Это двое абсолютно обычных, но абстрактных людей, между ними разворачивается любовная драма, современная каждому человеку; а их одежды из далекой античности, не отдаляют героев от зрителя, а подчеркивают извечность проблемы взаимоотношений мужчины и женщины.

Трагический пафос, подсказанный музыкой, находит поддержку и отражение в движении танца. Музыка во взаимоотношении героев является как бы непреодолимой силой извне, которая внушает им свою волю. Они бы и

[18] Сочинение танцев. Большой театр. Три серии. Режиссер Ю.Альдохин. 1968. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Orvvv3W99U8&ab_channel=%D0%A2%D0%A0%D0%98%D0%90%D0%A6%D0%95%D0%A2%D0%90%D0%A2%D0%A2%D0%92 (Дата обращения: 11.04.2020)

[19] «Романс» в постановке К. Я. Голейзовского на музыку Якова Криснера. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XOqEelqxj7M (Дата обращения: 11.04.2020)

рады быть вместе, но безысходность музыкального пафоса словно заменяет их волю и вынуждает на высокой ноте разлететься по разным углам сцены. Прячась от иррационального рока и чувств, женщина сворачивается, вжимается в пол. И только когда музыкальный темп меняется на более спокойный и тихий, мужчина смог подойти к возлюбленной, приподнять ее и быть вместе с ней: застыв в обессиленной позе, но нежно прислонившись щекой к щеке.

Трактовка мужчины в этом балете отличается от традиционной, несмотря на то, что он сохраняет абсолютную маскулинность – перестает быть бравым молодцем, которому ничего не стоит добиться любви прекрасной дамы, мужское начало в трактовке Голейзовского не агрессивное, но более постоянное и статичное, чем женское. Феминность же выражена в чувственности, поэтому женский персонаж балета сильнее страдает от иррационального начала, выраженного музыкой. Поэтому женское и мужское начало не может существовать раздельно и раздельно противостоять непреодолимому императиву. Только соединившись в единое целое, они находят успокоение и гармонию.

Широта художественного общения Голейзовского прекрасна тем, что каждый найдет свою точку сближения. Чувства, вызванные балетом, не могут быть тождественны у всех, а правильность трактовки не поддается проверке. Но в этом и смысл! В каждом человеке встрепенется то, что его волнует и поднимет на поверхность самое важное и сокровенное. Это явление присуще только настоящему искусству, коем является творчество Касьяна Ярославовича.

Вероника Гринева

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

НЕ ТА «ЖИЗЕЛЬ»

Запись «Жизели» шведского хореографа Матса Эка я увидела впервые. Его взгляд на романтическую историю любви полную страданий и трепета меня удивил. Но это было не просто удивление, это стало любовью с первого взгляда. Неудивительно, ведь любое творение Эка либо принимаешь, либо, напротив, бежишь от него, стараясь не пересечься с ним вновь. Такова и его жемчужина «Жизель», разделившая мир балетоманов на два противоборствующих лагеря еще в 1982 году.

С первых минут, с первых pas мы убеждаемся, что перед нами нечто неординарное. Главная героиня балета – Жизель – (ее партию исполнила великолепная Ана Лагуна) – девушка сумасшедшая с самого начала, местная юродивая, живущая в своем мире и обладающая даром предчувствовать будущее. Она некрасива лицом, нелепо одета – на ней не традиционное изящное платьице, а вязаная кофта и уродливая беретка, в которых она больше напоминает старуху, нежели девушку. И, конечно же, такая тонкая натура становится предметом обсуждений и насмешек окружающих ее односельчан. Но, как и положено, в нее влюблен Илларион (Иван Аузели); он настолько дорожит своим сокровищем и боится потерять его, что не придумывает ничего лучше, чем привязать любимицу, дабы та не убежала от него – от таких натур немалого можно ожидать! Будучи девушкой наивной, доверяющей всему и всем, Жизель влюбляется в городского франта, «денди» – Альберта (Люк Буй), играющего на чувствах и без того несчастной. Узнав истину, Жизель теряет рассудок, но не умирает как ее сестра по несчастью из XIX века, а попадает в психиатрическую клинику, где и разворачивается действие второго акта.

Действительно, параллель между кладбищем и лечебницей провести можно – разница лишь в том, что в первом случае жертвы мертвы физически, а в последнем – духовно. Но это ровным счетом ничего не меняет, ведь людей, личностей ни там, ни здесь нет. И сразу же встает вопрос, на который, возможно, и не дать однозначного ответа – что лучше!? – покалеченная жизнь или смерть?

Матс Эк также выстраивает некую иерархию во втором акте: повелительнице «вилис» Мирте – старшей медсестре (Лена Веннергрен) подчиняются душевнобольные девушки – пациентки. В эту обитель заглубленных душ приходят и Илларион, не теряющий надежды вернуть свою Жизель, и Альберт, которому предоставляется случай взглянуть на жизнь по-новому или, говоря иначе, обновиться. Именно поэтому хореограф раздевает его, делая

уязвимым и таким беззащитным, какой некогда была Жизель. Но опять перед нами вопрос – сможет ли в таком случае бывший Дон Жуан начать новую жизнь, сможет ли переродиться?



Анна Лагуна – Жизель

Таков обновленный сюжет балета. Но не менее привлекательна и лаконичная сценография – творение художницы Мари-Луизы Экман, которая лишь усиливает напряжение и создает атмосферу обреченности. Так, события первого акта разворачиваются в тропиках, на дымящемся вулканическом острове – возможно, это своеобразная аллегория пылкой чувственности героев, а атмосфера места действия второго акта помогает прочувствовать зрителю всю безнадежность положения Жизели, ее обреченность и отстраненность мира. На унылом блеклом заднике хаотично изображены различные части тела; подобно им так же «разбиты», «разрознены» внутри себя сами пациентки, которые не в силах «собрать» и исцелить свой внутренний мир.

Что касается музыки, то это творение Адольфа Адана, но с небольшой поправкой – спектакль сопровождает не оркестр, а запись музыки, сделанная оркестром Оперы Монте-Карло под управлением Ричарда Бонинга. Матс Эк объяснял данный факт тем, что он принес живую музыку в жертву, только желая сохранить мельчайшие нюансы ритмического рисунка, на котором и построена хореография. А это, в свою очередь, позволило бы исполнителям работать всегда в одном темпе.

Хореографический язык балетмейстера поражает – он трансформирует классическую лексику, привнося в свою постановку то кривые линии, то, на-

против, излишнюю четкость, а то и вовсе разбавляет хореографию нетривиальными прыжками и элементами, напоминающие спортивные. Все это делает постановку живой, насыщенной, по-настоящему современной, увлекательной и, что самое главное, каждая составляющая спектакля – будь то хореография, или художественное оформление – не создают запутанности, загромождённости, отхода от главной мысли, а, напротив, в полной мере раскрывают ее.

«Жизель» Матса Эка оставила во мне только положительные впечатления, а также подготовила почву для раздумий над теми вопросами, которые поднимает хореограф.

Юлия Макарова

Магистратура, I курс. Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство». Профиль «Теория и история хореографического искусства».

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

МЕТАМОРФОЗЫ БАЛЕТНОЙ ЭСТЕТИКИ XVIII ВЕКА ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(по материалам старинных изобразительных источников)

Вследствие Великой французской революции 1789–1794 годов балетный театр Европы радикально изменился. Историк балета В.М. Красовская рассматривает этот период как переломный и называет его эпохой преромантизма. Временные рамки этого периода несколько условно, но все же важно обозначить: с 1789 года по 1832, год премьеры первого романтического балета «Сильфида». Большинство реформ в балетном театре, возникших из-за революционных настроений в обществе, подготовили почву для становления романтического балета, ныне нам известного как классический. По словам балетоведа Ю.И. Слонимского, «весь XIX век, в особенности его первая половина, проходят в балете под лозунгами, реализующими на практике идеи, выдвинутые в конце XVIII столетия художниками молодой французской буржуазии»[20].

Изменения краткого периода революции безжалостно затронули самые разные области театра. Появились новые жанры, изменился характер театральных зрелищ, произошла демократизация театра. Массовые празднества на улицах и площадях Парижа, вошедшие в обычай с 1790 года, в которых нередко участвовали актеры балетной и оперной трупп[21], побудили ставить спектакли с революционной тематикой, и также использовать маршевую музыку, например, «Марсельезу». А «в декорации проникали элементы романтической образности с ее интересом к природе и мотивами индивидуального восприятия мира»[22]. Нарастающая волна социального переворота принесла с собой большие потрясения и в провинциальное искусство. Разрушилась «китайская стена», отделявшая Парижскую оперу от провинциальных театров. Постановщики, актеры, актрисы – все устремились в Париж[23].

РЕФОРМА КОСТЮМА И ЭВОЛЮЦИЯ ТЕХНИКИ ТАНЦА

Наиболее ярко радикальные изменения заметны в театральных костюмах. Мы последовательно описываем сценические костюмы от эпохи к эпохе,

---

[20] *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 12.

[21] Цит. по: *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 65.

[22] Там же, с. 25.

[23] Цит. по: *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 24.

поэтому нетрудно убедиться наглядно, что за пару десятилетий костюмы переменились кардинально: от фижм и париков к хитонам и натуральным волосам. В первую очередь, театральный костюм отразил перемены в бытовой одежде. Мода придворных дам и кавалеров времен королевы Марии-Антуанетты безвозвратно ушла под натиском революционных настроений общества.



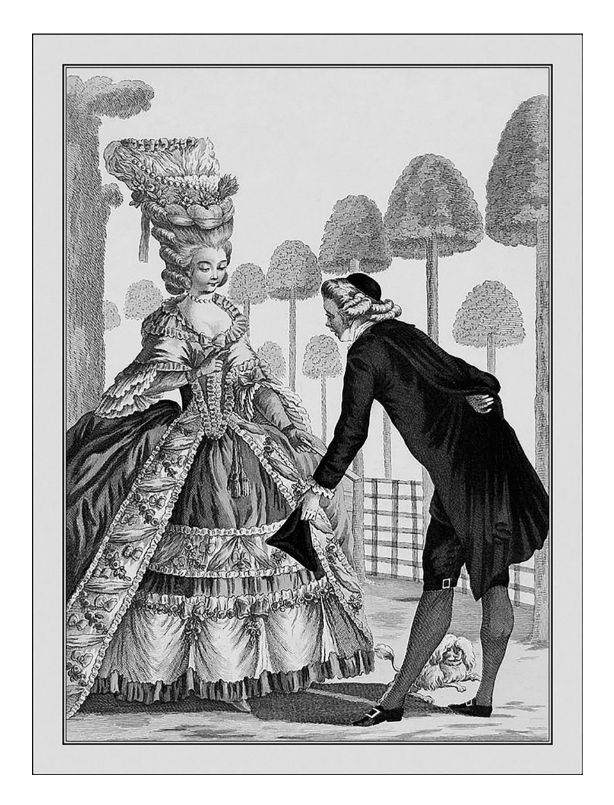
Куафюры, мода Галантного века. У дамы справа прическа à la Belle-Poule

Обратим внимание на эскизы и портреты, запечатлевшие костюмы дореволюционной эпохи. Мы видим тяжелые, массивные платья, поддерживаемые панье, высокие парики, объемные рукава, пышные юбки и утянутые строгие талии. Платья, в основном, французского[24] и польского[25] вида, обильно украшены крупными цветами, лентами, оборками, рюшами, бантами, подвязками, позументами, шнурками, юбки активно задрапированы в несколько

[24] Платье по-французски господствовало в дворянской среде вплоть до Великой Французской революции. Данный фасон платья отличают две длинные вертикальные складки на спине от шеи до пола.

[25] Платье по-польски появляется во второй половине XVIII века. Платье украшается драпировками на юбке, как правило, волнообразными, подчеркивающими силуэт, формируемый фижмами. Юбка значительно укорочена до щиколотки. Характерно также использование рюшей и большого количества оборок в отделке.

слоев, на подкладках стомак[26] вышиты хитрые узоры. Длина женского платья доходит до середины икры, не выше, часто из-под юбки едва выглядывают носки туфель. Элегантные силуэты похожи по форме на перевернутые рюмочки. В высокие прически из накладных волос вплетены бусы, перья, короны, ленты, шлейфы, иногда даже особые предметы, например, фрегат (вспомним прическу Марии-Антуанетты A-la Belle Poule). Волосы собраны в сложные впечатляющие композиции, концы завиты в локоны или выложены на плечо в идеальной форме. Грандиозные куафюры нередко венчает искусный головной убор. Дамы часто носят перчатки разной длины, а плечи кутают в длинные мантии с мехом, которые покрывают поверх платья. Таким образом, руки, плечи, все тело придворной дамы прочно скрыто многочисленными оборками и слоями плотной непрозрачной ткани от глаз посторонних. Открытой остается только грудная клетка. На кавалерах же надеты широкие, удлиненные до колена камзолы и верхние платья – жюстокоры – с обильно декорированными обшлагами, жилеты, кюлоты, сорочки с кружевными жабо и манжетами, шляпы и пудреные парики с парой локонов и обязательным бантом позади – популярная завивка «крыло голубя». Все придворные изображены в миниатюрных туфлях на невысоких устойчивых каблуках.



Стиль Галантного века. На даме французское платье (robe à-la française)

[26] Стомак – от англ. stomach – «живот». Декоративная вставка для корсажа.



Женский театральный костюм. 1760-е гг.

По утверждению Красовской, «после падения монархии моды быстро менялись, одежды становились легче. Тяжелые, плотные и щедро взбитые ткани уходили в прошлое вместе с высокими париками и пышными головными уборами»[27]. Как справедливо отмечает исследователь Л.Д. Блок, анализируя изображения в модных журналах, внешний облик женщины 1789-го года кардинально отличался от облика женщины 1799-го, хотя прошло всего одно десятилетие. Что же касается сценических костюмов, то «необходимость изменений в форме театрального костюма ощущалась с первой половины XVIII века; этот вопрос многократно обсуждался всеми тогдашними теоретиками театра»[28].

Театральные костюмы предыдущей эпохи Жана Жоржа Новерра, французского балетмейстера-просветителя, костюмы в эстетике рококо, сами изживали себя, революция лишь ускорила реформу костюма. Вспомним художника по костюмам Луи-Рене Боке, плотно сотрудничавшего с Новерром. Его

---

[27] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 27.

[28] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 163

эскизы – зеркало театральной среды эпохи рококо. Большинство дошедших до нас изобразительных документов этого периода написаны его рукой.

Обратим внимание на гравюру Жана-Батиста Тияра, изображающую pas de deux Жана Доберваля и Мари Аллар во втором акте балета «Сильвия» 1766 года. Оба одеты в пышные, объемные костюмы, на их ногах остроносые туфли на низком каблуке. Оба увиты гирляндами с цветами, гроздьями и листьями растений. Юбка Аллар задрапирована многочисленными слоями разных тканей, из-под оборок выглядывают щиколотки и икра левой ноги. Волосы собраны в высокую прическу с крупными локонами. Костюм Доберваля состоит из туники, поверх которой наброшены ткани, длинных рукавов и трех перьев, венчающих также высокую прическу. Костюмы артистов похожи на одеяния придворных, и лишь цветочные гирлянды, ткань или меха, имитирующие шкуры зверей, и лесной пейзаж на эскизе говорят нам о том, что это зарисовка театрального зрелища. Костюмы артистов далекие от реальности, объемные, стесняющие движения, их позы и движения выразительны, но мало эмоциональны.



Мужской театральный костюм. 1760-е гг.



Ж. Доберваль и М. Аллар в опере-балете «Сильвия». 1766 г.

Взглянем на ряд эскизов Луи-Рене Боке, о котором уже упоминали выше. Иллюстрации, датированные 1770 годом, изображают артистов Парижской оперы – Терезу и Гаэтана Вестрисов, Мари Мадлен Гимар и Пьера Гарделя – в балете «Праздник Юпитера». Танцовщицы одеты в пышные платья, рукава от плеча до локтя собраны «фонариками» и перехвачены бусами или лентами, прически обязательно с перьям или головными уборами, подолы богато украшены, цветы, банты и бусины выложены в живописные орнаменты, из-под юбки выглядывают миниатюрные туфли. Сами танцовщицы зафиксированы в статичной фронтальной позе или с одной слегка приподнятой ногой и с элегантно вытянутой в сторону рукой. Танцовщики также изображены фронтально и в статике с руками, не поднимающимися выше второй позиции. Их икры обтянуты гольфами, а на головы надеты береты и шляпы с массивными перьями. Солисты одеты в ажурно украшенные лентами и бантами костюмы с длинными рукавами и объемными юбками до колена.

Отдельно, предлагаем, рассмотреть эскиз[29] Боке, изображающий Мари Аллар в партии греческой богини Гебы. О принадлежности к Греции нам здесь говорит лишь античный кувшин в руках танцовщицы. Сама же она одета в уже привычное нам французское платье с панье и богатой отделкой, дра-

[29] *Chazin-Bennahum J.* The Lure of Perfection: fashion and ballet, 1780-1830. New York: Routledge, 2005. P. 45.

пировками и гирляндами. Если бы не подпись и кувшин, мы не смогли бы отличить исполнительницу от других танцовщиц и уж тем более не определили бы ее роль, настолько ее костюм далек от реальности, не конкретен.



М.-М. Гимар в балете «Зелиндор, король эльфов»

Историк Блок уверена, что уже в конце 1770 годов костюмы «значительно упрощены, ноги танцовщицы свободны, юбки падают отдельными драпировками»[30]. Обратимся же к эскизу Боке для балета Новерра «Безделушки» 1778 года. Перед нами предстает задорная танцовщица с бубном, во взгляде и позе которой уже гораздо больше жизни и движения, нежели в кукольного вида исполнительницах начала десятилетия. Артистка не смотрит на зрителя, ее костюм из-за прыжка несколько отвернут от нас. Тем не менее, мы все так же видим взбитые кудри, собранные под широкополой шапо-бержер, «шляпой по-пастушьи», с несколькими перьями, рукава – «фонарики» до локтя, утянутую в жесткий корсет талию, развивающиеся ленты и оборки. Юбка так же лишь слегка обнажает щиколотки в сапожках, подол изысканно украшен гирляндами цветов, цветочным орнаментом и драпировками ткани. Однако взгляд здесь притягивает вовсе не костюм или характерный танец, а небольшая деталь, говорящая о небывалой доныне смелости Боке – верх лифа исполнительницы сполз во время танца и оголил правую грудь. По этому эскизу сложно судить об упрощенном костюме танцовщицы, о котором говорит Блок, ведь этот костюм очень

[30] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 164.

похож на описанные ранее. Все же мы видим сильную разницу в изображении танцовщиков. Как минимум, сам Боке почувствовал больше свободы, добавил эмоций и движения в свои рисунки, а также показал то, что раньше было от нас скрыто.



Д. Бакчелли в балете «Les amans surpris». 1780 г.

К слову, ту же эстетику рококо мы можем наблюдать и на акварели Фридриха Хильфердинга конца XVIII века, изображающей балет «Покоренные каннибалы» в Шереметьевском театре в Кусково в Москве. Дамы предстают перед зрителями в тяжелых платьях на фижмах, мелко и роскошно украшенными разнообразными орнаментами, в руках они держат гирлянды с бантами. Кавалеры и дети одеты в уже привычные нам длиннополые камзолы и жюстокоры с длинными рукавами, манжетами, крупными обшлагами и юбками до колена. На головах у них шлемы с пушистыми перьями.

А вот как выглядели танцовщицы в ролях пастушек в 1780 годах, по свидетельствам исследователя Красовской: «Юбки свободно и мягко ниспадали до щиколоток. Волосы скромно заплетались в косы, украшались лентами или

кокетливыми шапочками. На ногах были легкие туфли с низким каблуком»[31]. Здесь же стоит упомянуть и две гравюры 1981 года с изображением танцовщика Оперы Огюста Вестриса. На одной из них, опубликованной в Лондоне, запечатлен миловидный юноша в расстегнутом аби[32], с узкими рукавами и небольшими обшлагами, в жилете, подвязанном поясом, кюлотах с бантами по бокам, чулках и башмаках с металлическими застежками. На другой гравюре того же года, авторства Франческо Бартолоцци и Бенедетто Пасторини, Огюст Вестрис повернут спиной к зрителям и совершает пируэт. Он обернулся через левое плечо и широко улыбается. Руки танцовщика стремятся вверх. Говоря о технике дореволюционного танца Вестриса, историк Блок отмечает, что «руками Вестрис распоряжался гораздо произвольнее, чем полагалось строгому танцовщику в конце XVIII века; он вскидывает их выше плеча в непринужденных позах – это заимствование от танцовщика "комического"»[33]. Левая нога танцовщика поднята à la seconde почти до прямого угла с опорной, которая, в свою очередь, стоит на полупальцах. Такой танец возможен лишь благодаря свободному костюму. На Огюсте нет камзолов или жилетов, мы видим на нем блузу из плотной ткани, кюлоты, небольшие манжеты, башмаки с маленьким каблуком, воротник с оборками и четыре тоненькие ленты, украшающие рукава и бриджи. Парик Вестриса уже не так идеально уложен, как было принято всего пару лет назад, небрежные локоны обрамляют лицо. В руках он держит мешок с английскими гинеями и шляпу, напоминающую женскую шапо–бержер, декорированную лентами и цветами. Как следует, мужской театральный костюм сильно изменился: он стал проще, свободнее, отделка и вышивка – беднее. Тело артистов постепенно освобождалось, а танцевальная техника повышалась. Даже в изображениях танцовщиков чувствуется больше свободы. Последняя гравюра поймала Вестриса в стремительном движении, да еще и с необычного ракурса, чего не было, к примеру, в эскизах Боке.

В период буржуазной французской революции сценические костюмы окончательно потеряли пышность и вычурность, присущую придворному балету рококо. Платья танцовщиков укорачивали, освобождали от излишних декора и драпировок, в пошиве использовали легкие, свободные, летящие и прозрачные ткани. Каблуки сменились обувью на мягкой плоской подошве и ременными сандалиями. По словам Слонимского, «туника, введенная в годы санкюлотской диктатуры как подражание античности, стала традиционной балетной одеждой, появилось трико, и балетные туфли лишились каблуков. Внешний вид балетного артиста уже мало чем напоминал придворных актеров XVIII столетия»[34].

---

[31] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 27.

[32] Аби – от фр. habit – костюм, платье. Часть мужского костюма XVIII века, входившая в ансамбль «наряда на французский манер», однобортная приталенная одежда с полами до колен, отрезной спинкой с группой складок от талии по бокам сзади, сквозной застёжкой на пуговицах спереди и воротником-стойкой, носившаяся нараспашку.

[33] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 155.

[34] *Слонимский Ю.* Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 82.



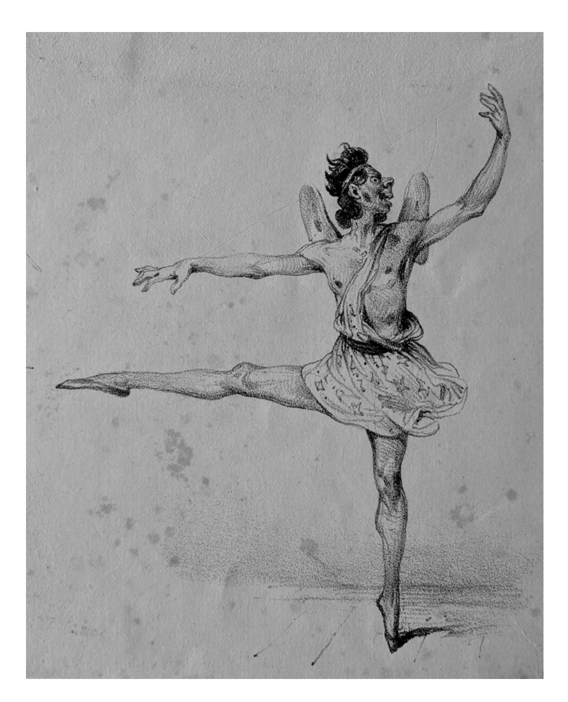
Мадам Вигано в театральном костюме. 1790-99 г.

Красовская в своем труде цитирует британского историка балета С.У. Бомонта и его работу «Five Centuries of Ballet Design». Бомонт детально описывает костюмы артистов периода преромантизма. «Танцовщик носил греческий хитон и сандалии, ремни которых обвивали щиколотку и основание икры обнаженных ног… Прозрачное одеяние танцовщицы кончалось между икрами и щиколотками и иногда увлажнялось, чтобы облегать фигуру и подчеркивать ее линии. На ногах были сандалии. Танцовщик демихарактерного жанра носил короткий камзол, панталончики, длинные чулки, как видно, подсказанные модами Ренессанса, и шляпу с плоскими полями, украшенную страусовым пером… Его партнерша надевала театрализованную версию цилиндрического, низко вырезанного платья, стянутого под самой грудью: такое платье сохранялось в быту до 1821 года, а в балете задержалось еще на несколько лет. Танцовщик характерного амплуа носил театрализованный вид рубашки с открытым воротом, курточку и короткие штаны, то есть обычный костюм деревенских парней, а платье танцовщицы повторяло одежду современной крестьянки»[35].

Как видно из предыдущего абзаца, костюмы были близки к реалистичным. Если в новерровский период сценические образы лишь стилизовали под

[35] Цит. по: *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 28.

изображаемые эпоху или этнос, то революция же потребовала большей правдоподобности. Потому костюмы и грим театра преромантизма «приближались к исторической, почти портретной подлинности»[36]. Обратим наше внимание на эскизы художника Г. Кастеллини к балетам Сальваторе Вигано, хореографа итальянского преромантизма. Вот танцовщицы в трагическом балете «Весталка», поставленном весной 1818 года на сцене миланского театра Ла Скала, изображающие, по-видимому, весталок в храме, одеты в длинные белые туники, которые сверху покрывают алые шали. Костюмы и сценография максимально приближены к древнеримским. А на эскизе к египетскому балету Вигано, поставленного осенью 1817 года в том же театре, танцовщики одеты в типичные для Египта короткие плиссированные юбки, на некоторых надеты пояса, головы прикрыты платками. На главной танцовщице в центре залы мы видим укороченный калазирис – сарафан с косыми бретелями. На другом эскизе к этому же балету зарисованы все герои спектакля. На ногах у артистов разнообразные сандалии. Сами они одеты в разноцветные тоги, белые туники и паллы, на головах у них красуются лавровые венки. Перед нами настоящие римляне. Декорации и костюмы снова стремятся к максимально доступной точности в изображении эпохи, чем не было в театре эпохи Новерра.



Карикатура на О. Вестриса. 1790-е гг.

Масштабная и стремительная реформа костюма, наконец, освободила тело танцовщика и позволила балетной технике развиться с высокой скоро-

[36] Там же, с. 27.

стью. Историк Красовская подробно отмечает все изменения в танцевальной технике: «В целом облегченный костюм стимулировал технику виртуозов. Ноги свободно разворачивались вперед, вбок и назад, вытягивались в линию, не сбитую каблуком, легко поднимались почти на самые кончики пальцев. Руки, преодолев былые запреты, круглились и вытягивались во всех направлениях. Они набирали силу, поддерживая тело в воздухе при прыжках, сообщая ему форс и регулируя остановки в пируэтах. Прямая чопорная линия шеи и спины танцовщиков балетного классицизма изогнулась, обретая мягкость и гибкость»[37]. Балетовед Слонимский подтверждает эту мысль, добавляя, что со сцены также исчезли формы танцев, привычные для начала XVIII столетия: «Все артисты и артистки французского балета успешно соревнуются в технических трюках, в поисках новых танцовальных приемов. Быстро уходят в область предания темпо-метрические схемы шаконна, гавотов и менуэтов, на которых стандартно строились танцевальные дуэты и вариации XVIII века»[38]. Теоретик танца Карло Блазис, заставший эпоху преромантизма, так описывает эволюцию техники: «Нашим старым танцовщикам были неизвестны эти вертикальные temps, эта замечательная устойчивость, эти изящные аттитюды и очаровательные арабески. Тогда еще не было в ходу это энергическое исполнение, это множество па, это разнообразие enchainements и пируэтов. И развивающееся искусство, не вооруженное этими сложными украшениями, замыкало танцовщика в узкие рамки простоты»[39].

Благодаря добытой свободе движений мужской танец качественно изменился именно в балете преромантизма. В танце солистов конца XVIII века проявились новые технические черты. По словам исследователя Слонимского, «они сводятся к виртуозности всевозможных верчений, пируэтов и прыжков, из которых многие существовали раньше во Франции в ярмарочных “низовых театрах”, и в годы французской революции в переработанном виде вошли в академический балетный лексикон»[40].

Однако особо быстро шагнула вперед женская танцевальная техника. «Рядом с монополистами балета – мужчинами, выросли и окрепли танцовщицы, которые стали делать первые попытки низвергнуть мужской балет» . Отошла в прошлое узорчатая, кружевная, «бисерная» манера виртуозок прошлого. Танцовщицы революции стремились к большей пластичности. Они отменяли принцип фронтальности, привычный для звезд балетного классицизма. Танцовщицы осваивали позы croisée, effacée и ecartée, пусть еще далекие от будущей академичной законченности: нога, поднимаясь вперед, вбок или назад, была мягко присогнута и не до конца разворачивалась в воздухе. Но корпус отчетливо соблюдал правила épaulement, и в его положениях уже не было жеманной игры рук. Раскрытые в стороны, воздетые над головой, руки помогали

---

[37] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 28–29.
[38] *Слонимский Ю.* Хореография Карло Блазиса//Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 82.
[39] *Блазис К.* Искусство танца//Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 120.
[40] *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 26.

движению и, продлевали его. Устремленность в воздух наметилась в подъемах и все более устойчивых остановках на полупальцах . Обновились постановка корпуса и общая линия танцовщицы. Как сообщает Блок, «благодаря легкости туник, дающих почти обнаженное тело, линия обобщилась и смягчилась, нет отчетливой дифференциации тела, типичной для XVIII века... Новый легкий танцевальный костюм, освободив движения рук и ног, помог почувствовать всю линию в целом, и эта новая линия стала общим достоянием»[41].



Супруги Вигано в pas de deux, исполненном в Вене. 1793 г.

Исполнительницы рубежа веков «подготовили и отчасти осуществили в танце подъем на кончики пальцев, определивший воздушный облик романтической танцовщицы»[42]. Как, например, на анонимном рисунке[43] 1815 года с изображением балерины Парижской оперы Женевьевы Гослен со спины. Танцовщица развела руки по второй позиции и встала на пальцы, на самый кончик балетной туфельки.

Очередным нововведением балетного театра эпоха преромантизма стал танец с шалями. «Балетмейстеры продлевали его [танца] волнистые линии,

[41] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 170.
[42] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 29.
[43] *Guest I.* Le Ballet de l'Opéra de Paris. Paris: Flammarion, 2001.

давая исполнительницам длинные шали. Легкая ткань взлетала в руках, плавно опадала, взмывала вновь, чтобы сообщить пластическому рисунку еще большую непринужденность и мягкость»[44]. Таким образом, танец, оставаясь еще достаточно земным, визуально казался гораздо проще и воздушнее. «Одетый в легкие, льющиеся или развевающиеся ткани, танец становился непринужденнее, мягче, композиционно свободнее»[45]. Шали были популярны и среди светских дам, немудрено, что на сцене появился этот особый танец. Взглянем на рисунок, изображающий четыре многофигурные композиции танцовщиц. Платья с короткими рукавами и свободными юбками позволяют им легко подниматься в arabesque и attitude и опускаться в tombée. В руках девушки держат венки и длинные платки и шали. Собираясь в разнообразных рисунках, они связываются друг с другом платками, образуя замысловатые узоры. В книге теоретика танца Карло Блазиса «Кодекс Терпсихоры» мы находим зарисовки[46] танцовщиков обоего пола с развевающимися шалями и цветочными гирляндами.

Стремление к естественности, свободе, масштабу обогатило и пластическую речь. Вот, как об этом феномене отзывается Красовская: «Пантомимный жест, выламываясь из напыщенно-декоративных схем пластики, обретал, с одной стороны, большую свободу, с другой – большую простоту»[47].

В целом, танец ушел от манерности, присущей придворной школе, стал более естественным и простым.

В период революции и после возникает так называемая «антикомания» – увлечение античными образами. Как в бытовой одежде, так и в театральных костюмах прослеживается явное подражание античности. Как пишет Блок, цитируя французского исследователя Е. Гонкура, «в 1793 году “семейная женщина, желающая одеться в античном жанре” просит через “Республиканское общество искусств” выкройку для античного платья и получает ее от директора театров республики. По-настоящему внедряется эта мода, когда за нее берутся дающие тон портнихи: “платье Флоры”, “туника Цереры”, “платье весталки” и прочие следуют одно за другим и влекут за собой все большее и большее обнажение»[48].

Взглянем на зарисовку балета французского балетмейстера Пьера Гарделя «Дансомания», датированную 1810 годом. Вот превосходная иллюстрация ампирного стиля в одежде времен Первой Империи. Этот стиль сформировался во время революции и характерен повышенным интересом к античности. Танцовщицы на изучаемой нами акварели одеты в белые легкие платья с силуэтом империи – у платьев приталенные лифы, заканчивающиеся чуть ниже бюста и придающие вид высокой талии. Подолы не поддер-

[44] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 30.
[45] Там же. С. 198.
[46] *Блазис К.* Кодекс Терпсихоры. М.: ГИТИС, 2017. С. 274–275.
[47] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 30.
[48] Там же. С. 168.

живаются объемными нижними юбками или каркасами и свободно облегают тело. Мужчины же одеты в приталенные однобортные фраки, узкие бриджи и шелковые чулки, их галстуки завязаны до подбородка, короткие натуральные волосы уложены в стиле Брута и из-под фрака выглядывает обязательный аксессуар этого периода – часы.

Рассмотрим изображения четы Вигано, Сальваторе и Марии. Мадам Вигано запечатлена на рисунках в порывистых движениях, ее воздушные белые декольтированные платья из полупрозрачных тканей развеваются и оголяют икры, подолы украшены тонким кружевом, рукава с буфами прикрывают лишь предплечья, на ногах у нее сандалии с тонкими ремешками, а волосы полностью распущены и подобраны ободком с цветами. Платья поддерживают легкие, такие же летящие пояса. Сама она стоит на полупальцах и словно мчится куда-то. Ее кисти «не оформлены», движения резки и динамичны. Историк балета Красовская цитирует современницу супругов Вигано и отзыв об их pas de deux roses: «на Марии были “трико телесного цвета и две-три легкие юбки, каждая короче предыдущей, собранные и подвязанные у талии кушаком…”»[49]. Сальваторе также зарисован в движении, колышущем ткань сюртука и пояса. К примеру, на одной из гравюр чета запечатлена в дуэте 1793 года. Марии босая, а у Сальваторе голые руки. Также его кудри не сбиты в пышную прическу, а свободно разлетаются в разные стороны, сдерживаемые лишь одним тонким ободком.

Взглянем на изображения танцовщицы Мари-Мадлен Гимар. На портрете кисти Жана-Оноре Фрагонара, работавшего в стиле рококо, Гимар застыла в жеманной позе. На припудренных волосах у нее черными лентами закреплены накладные локоны, платье с длинными рукавами и резными манжетами полностью скрывает от нас тело артистки. Вырез на груди отсутствует, а шею огибает несколько слоев накрахмаленного воротника, на ней также повязана тоненькая бархотка – типичный женский аксессуар эпохи рококо. На эскизе Боке перед нами кукольная танцовщица в пышном розовом платье, увитом цветами и зелеными гирляндами. А уже на литографии Ипполита Лекомта Гимар совершенно не похожа на свои предыдущие «версии». Здесь она изображена в роли из трехактного балета Максимилиана Гарделя «Сила любви», прошедшего в Парижской опере 26 июля 1785 года. Гимар зарисована в позе croisée, она стоит на полупальцах, ее платье из легкой ткани развевается. Руки обнажены и подняты к небу, кудри ее свободно ниспадают на плечи и немного собраны в пучки у ушей. Гимар поглощена танцем.

Мари Гимар, как и другие артисты, чьи изображения мы рассматриваем в этой работе, принадлежала к «переходным» танцовщикам. Она выступала в обе эпохи, трансформацию ее образов можно проследить по дошедшим до нас изобразительным свидетельствам. Похожие стремительные изменения мы увидим в изображениях других танцовщиков, заставших несколько периодов.

---

[49] Цит. по: *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 126.

Обратим наше внимание на изобразительные свидетельства французского хореографа периода преромантизма, Пьера Гарделя (о котором речь уже шла выше), и его супруги Мари. С парижского портрета[50] смотрит модный короткостриженый а-ля Тит мужчина с шейным платком, повязанным под воротник-фатермордер, во фраке со стояче-отложным воротником, в белых сорочке и жилете и с булавкой для галстука. Гардель здесь одет в лучших традициях ампирной моды. Те же детали находим и на бюсте Гарделя работы французского скульптора Франсуа-Николя Делестра, и на другом портрете[51], теперь в профиль, кисти Жозефа Эймара 1809 года.

Что касается солистки Оперы, Мари Гардель, то на эскизе[52] к балету «Психея» (возможно, 1790 год), в котором она исполнила главную партию, мы видим модный костюм а-ля антик: короткие волосы уложены миниатюрными завитками, руки и икры оголены, сквозь полупрозрачное платье видно тело танцовщицы, щиколотки ее перетянуты ремешками сандалий на гибкой подошве. Перед нами настоящая гречанка. Этот костюм примечателен по двум причинам: во-первых, костюм Психеи максимально приближен к реальному древнегреческому платью, во-вторых, костюм исполнительницы полностью передает моды общества – подражание античности в одежде, обуви и прическе.

Рассмотрим эскиз Себастьяна Кёре к балету Гарделя «Баядерки», запечатлевшего мадам Анатоль (предположительно, Эме) в необычном костюме как еще один пример подражательности и соблюдения модных тенденций. Артистка Оперы босая, с оголенными руками и грудью. На ней надет сарафан наподобие египетского калазириса, короткий подол, длиной чуть ниже колена, сделан из прозрачной ткани, сквозь которую отчетливо просвечивают бедра исполнительницы. Само платье украшено ритмизованным узором. На ногах и руках танцовщицы надеты браслеты, что снова отсылает нас к популярному ампирному стилю. Короткие волосы, как и полагается времени, скрыты под оригинальным головным убором, состоящим из трапециевидного декорированного основания и облака пушистых перьев. Костюм имеет явные ориенталистские мотивы. Все эти детали подтверждают интерес балетмейстеров послереволюционного времени к этносам, точности в подражании, ухода от условной изобразительности, что господствовала в эпоху рококо.

Немного остановимся на выросшей технике танца. Рассмотрим рисунок шести танцовщиц, сгруппированных по три. Девушки в коротких платьях с легкостью поднимаются в arabesques, держа руки по первой и третьей позициям. При этом они балансируют на самом кончике балетной туфли на высоких полупальцах. А вот на другом рисунке 1815 года неизвестного автора, уже знакомая нам, Женевьев Гослен подняла левую ногу, ведь платье свободного кроя ей совершенно не препятствует. И венчает череду замечательных изображений подъемов ног на неведомую эпохе рококо высоту зарисовка сцены

[50] *Guest I.* Le Ballet de l'Opéra de Paris. Paris: Flammarion, 2001.
[51] *Chazin-Bennahum J.* The Lure of Perfection: fashion and ballet, 1780-1830. New York: Routledge, 2005. P. 110.
[52] *Guest I.* Le Ballet de l'Opéra de Paris. Paris: Flammarion, 2001.

из балета «Танец». На рисунке запечатлен Огюст Вестрис, лежащий на полу, явно поверженный своим соперником, Вестрис воздевает руку к партнеру. Второй же танцовщик, Луи Дюпор, представитель молодого поколения, стоит рядом с Вестрисом, его левая нога поднялась на полупалец, а правая вытянута à la seconde и прямо над Вестрисом. Руки Дюпора возведены в третью позицию, сам он перегибается в спине и оборачивается на зрителей.

КАРЛО БЛАЗИС

Ярче всего прогресс в танцевальной технике рубежа веков зафиксировал балетный педагог и теоретик Карло Блазис, «ученик и представитель французской школы танца, но школы новой манеры, выросшей за период революции и за годы “ампира”»[53]. Взглянем на его портрет. Перед нами молодой денди, одетый совершенно по заветам ампирной моды. Короткие кудри хаотично уложены, сам Блазис изображен в однобортном фраке со стояче-отложным воротником, белом жилете, галстуке, повязанном под белым воротником-фатермордер. Совсем как его предшественник Пьер Гардель на своих портретах.

Блазис был привязан к эстетике преромантизма. Как подчеркивает Слонимский, «падение феодализма во Франции, развитие буржуазии в Германии, буржуазно-патриотический подъем в Италии, дворянско-помещичье брожение в России – вот события, характеризующие эпоху, в которой жил и работал Блазис»[54]. Как представитель поколения, выросшего в период революции, Блазис в своих книгах собрал и систематизировал все достижения балетного театра на рубеже веков. Он заложил фундамент под новую практику танца, осветив ее постановочный, преподавательский, исполнительский аспекты.

Как отмечает Красовская, «полемизируя с балетом предыдущей эпохи, Блазис отвергал фронтальные композиции его партерной пластики и капризно-интимные контуры стиля рококо»[55]. Взамен Блазис предлагал раскованную, порывающуюся в воздух пластику новых виртуозов.

Обратимся к иллюстрациям танцевальных позиций в книгах Блазиса. Вот, к примеру, абсолютно нагой Гермес[56] в шлеме, талариях и с жезлом кадуцеем. Во-первых, соблюдена атрибутика древнегреческого бога, во-вторых, Гермес замер в attitude и устремлен в небеса, а мы видим тело сильного профессионального танцовщика. Артисты на рисунках в книгах Блазиса, облаченные в легкие туники, зафиксированы в движении, они задерживаются на кончиках пальцев, легко встают в attitude и arabesque на высокие полупальцы, поднимают руки до третьей позиции, прыгают, взлетают, опускаются в plié, поворачиваются ко зрителю всеми возможными ракурсами и сохраняют абсолютную выворотность.

[53] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 174.
[54] *Слонимский Ю.* Хореография Карло Блазиса//Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 82.
[55] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 45.
[56] *Блазис К.* Искусство танца//Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 123.

Блазис требовал от своих учеников совершать «чудеса труда и дисциплины». Аккуратно три часа в сутки он тратил на упражнения в танце, много времени уделял изобретению новых комбинаций движений, новых поз и па. Пируэты Блазиса головоломны и с трудом осуществимы даже в наши дни[57]. Слонимский особо выделяет тренинг Блазиса, ведь он так отличен от подготовки балетного актера придворного театра. Искусство танца исполнителя XVIII века «чрезвычайно ограничено в отношении техники и количества телодвижений, которые должны были свободно уместиться на двух-трехметровой площадке. Жеманная пластика в стиле рококо, изящество и галантность утонченного придворного танца сплошь и рядом маскируют бедность образов и хореографических средств. Неудивительно, что весь курс подготовки такого актера длился максимум два-три года и что еще в середине XVIII столетия любитель-придворный мог легко заменить на сцене профессионала-танцовщика»[58].

Блазис уже говорил о профессиональной, длительной и сложной подготовке танцовщика, которая и отличала его от дилетанта. По утверждениям Слонимского, между новым типом танцовщика и любителем возвысилась непреодолимая стена профессионализма и технических трудностей. На этой почве выросла и новая педагогика танца, требовавшая длительного многолетнего курса обучения, огромного ежедневного физического труда и неустанной тренировки, недоступной любителю. Отсюда родилось у артистов балета отношение к своей артистической профессии, как к чему-то значительному и имеющему право на уважение, поскольку она требовала жертв и самоотречения. Этого чувства не знали изнеженные дореформенные придворные актеры, тратившие минимум времени и труда на самоподготовку[59].

ДИДЛО

В Россию же эстетику балетного театра преромантизма привозит французский балетмейстер Шарль Луи Дидло. Он был «одним из самых ярких проводников буржуазно-реалистических тенденций, возникших во Французской хореографии накануне революции 1789–1794 годов»[60]. До революции Дидло учился и выступал в балетах у Жана Доберваля, «интереснейшего мастера буржуазно-реалистического балета и одного из его основоположников»[61]. С 1791 по 1793 год Дидло работал в Париже и впитывал новую культуру. С начала XIX века он проработал много лет в России, позволив новациям просочиться в нашу страну.

Обратим особо наше внимание на портрет Авдотьи Истоминой, танцовщицы балетов Дидло. Перед нами абсолютная вакханка, в белом платье стиля ампир, с обнаженной грудью, разрезом на бедре и синим поясом под бюстом.

[57] Цит. по: *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 83.
[58] *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 33.
[59] Цит. по: Там же.
[60] *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. С. 10.
[61] Там же. С. 23.

Руки артистки также оголены. Кудри ее свободно распущены, а на голове лежит венок из листьев. Кстати, заметим, что обнаженная грудь у танцовщиц часто изображалась художниками периода преромантизма. Это маленькая, но очень смелая деталь подтверждает свободу и попрание старых канонов. Благодаря революции, художники и карикатуристы позволили себе больше вольностей в изображении балерин. Впрочем, танцовщицы, конечно, на сцене с обнаженной грудью не выступали.

А вот одна из зарисовок к балету Дидло «Зефир и Флора». Мы видим дуэт. Танцовщица зависла в воздухе в невысокой поддержке. На артистах надеты едва заметные балетные туфли без каблуков и невесомые мало украшенные костюмы, облегающие тела, обнажающие торс, руки и икры. На собранных волосах у них расположены цветочные венки, а в руках танцовщики держат гирлянду из мелких растений. В балетах преромантизма преобладали анакреонтические сцены как в описании выше, и древнегреческая героика. Театр подражал античности не только в костюмах и сценических образах, но и в выборе сюжетов и персонажей. В театре разыгрывались балеты о Психее, Зефире и Флоре, Орфее, Прозерпине, Телемаке. Античные мифы и легенды широко разрабатывались. А на сцене появлялись нимфы, амуры, боги и герои. К примеру, рассмотрим изображение мадам Вестрис в образе Орфея 1831 года. Перед нами танцовщица в коротком греческом, богато декорированном, хитоне, в сандалиях и лавровом венке и с лирой в руках. Позади нее Гелиос на колеснице притягивает солнце и Аид с двузубцем управляет ручным Цербером. По символическим атрибутам героев рисунка мы понимаем, кто перед нами, а значит и зрители балета эпохи преромантизма были хорошо знакомы с героями и сюжетами греческих мифов.

КАРИКАТУРЫ

В период преромантизма появляется и набирает популярность жанр карикатуры. Шаржи могут быть нам крайне полезны, ведь карикатуристы лихо схватывали главную черту танцовщика, из-за которой он и становился узнаваемым. К тому же они с детальной точностью фиксировали костюмы и образы артистов, что для нас представляет наибольший интерес.

Рассмотрим повнимательнее карикатурную зарисовку Огюста Вестриса. Танцовщик написан в воздухе, во время прыжка, на нем короткая белая греческая туника с тонким пояском и туфли без каблука, руки, голени и бедра оголены, нет даже гольфов или трико, а короткие кучерявые волосы собраны и обвязаны синей лентой. По этой карикатуре мы безошибочно можем определить, что перед нами танцовщик периода преромантизма (по костюму, движению и прическе) и что это именно Огюст Вестрис, о чем свидетельствуют преувеличенный нос и невероятная танцевальная техника. Как замечает Л.Д. Блок, «ноги Вестриса крайне выворотны – это на всех карикатурах очень

подчеркнуто, также как и его манера при прыжке сильно опускать носок и выгибать подъем; также выгнут подъем и при всех позах ноги en air»[62].

Обратимся к карикатуре на итальянский балет от 1795 года. Перед нами дуэт в движении. Партнеры стоят на высоких полупальцах, кавалер замер на мгновение в позе attitude, а его партнерша – в à la seconde. Дама одета в легкое платье до колена с глубоким декольте, и это костюм новой эпохи балета, а вот костюм танцовщика, напротив, несколько устарел. Партнер одет в укороченный пиджак или камзол с объемным жабо, длинными рукавами и манжетами, а на голове его красуется шляпа с тремя длинными перьями. Цветочная гирлянда, связывающая танцующих, словно отголоском эпохи рококо сошла с платьев артисток Боке. Перед нами как будто смешиваются костюмы из двух эпох.

Изучим же карикатуру на трех граций, вечный символ танцевальной культуры. Грации изображены в неистовом эмоциональном порыве, одна из них – даже в высоком прыжке. Головы граций украшают цветочные венки, белые платья также расшиты цветами, одна держит в руках цветочную гирлянду, на ногах у них бриджи с бахромой и балетные туфли с лентами, повязанными крестом. Что примечательно, грации здесь изображены весьма натурально, с раскрасневшимися от танца щеками, в несуразных, неэстетичных позах. Их платья некрасивы, руки кажутся чересчур длинными, а ступни – невероятно маленькими. Все здесь говорит о том, что грации вовсе не грациозные покровительницы танца. Но для нас важнее отметить именно натурализм в картинке, стремление карикатуриста к естественности, а также эмоциональность движений, греческие костюмы и короткие собранные волосы.

Взглянем на акварельную карикатуру 1805 года «Кулисы Оперы». В центре многофигурной композиции мы видим Огюста Вестриса с его узнаваемым длинным носом и великолепным шагом. Одной рукой он держит лук, другой обнял за талию танцовщицу, с которой он репетирует. Оба одеты в короткие белые туники, на ногах у них туфли без каблуков, грудь девушки полностью обнажена, их руки и ноги также оголены. На заднем фоне танцовщики в коротких костюмах прыгают и поднимают ноги, свободные от тесных костюмов. Слева на первом плане балерина с прекрасной выворотностью подняла ногу в à la seconde и попала прямиком в нос любопытному мужчине в цилиндре, во фраке с торчащим из-под него воротником-фатермордером и в панталонах с пуговичными лампасами. На самой исполнительнице короткое плиссированное платье с одной бретелей. Особо выделяется дама справа. На ней длинное непрозрачное платье в пол, богато украшенное бантами и узорами (платья балерин же крайне скупо декорированы), в руках она держит плотный платок, лицо ее обрамляет объемный ворот, а на голове красуется сложный куафюр с короной, цветами и локонами.

Лучше всего разность в одеждах двух эпох иллюстрирует работа известного шотландского карикатуриста Исаака Крукшенка «Слишком много

[62] *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 155.

и Слишком мало, или Летние одеяния 1556 и 1796 годов»[63]. Слева с подписью «Слишком много» изображена дама в пышном длинном платье с гигантским воротником, а справа – девушка в легком белом платье, обтягивающем контуры тела, с большим пером на голове. Снизу подпись – «Слишком мало». К слову, позади на стене висят мужские портреты, аналогично – каждый одет по моде своего времени. Здесь мы наглядно видим, как резко изменились моды за века.

Теперь же рассмотрим карикатуры, зафиксировавшие рост танцевальной техники у танцовщиц и рост непомерного интереса мужчин во фраках к балету.

На одной из карикатур мадемуазель Паризо танцует на сцене и легко поднимает правую ногу в à la seconde в сторону ложи. В ложе сидят два чопорных гражданина в париках и накрахмаленных манжетах (один похож на военного, судя по ордену, а другой – на судью) и строго, оценивающе наводят свои монокли на высоко поднятую ногу танцовщицы и немного под задравшуюся юбку.

Рассмотрим аналогичную, но более смелую карикатуру под названием «Экзамен епископа». Балерина в полосатом платье, с распущенными волосами до пояса и цветочной гирляндой в руках замерла в à la seconde. Справа от нее зарисованы два наблюдателя в наклоне, которые внимательно смотрят либо на ногу танцовщицы в воздухе, либо под юбку. Один из них танцовщик, во фраке и с длинной палкой в руках. Он спрашивает: «Что, ты видишь достаточно?». За ним сидит адресат в головном уборе католического епископа – митре. Это епископ Даремский, который в 1798 году назвал танец Паризо аморальным и донес на нее в Палату лордов. А здесь он стал объектом сатиры.

На другой карикатуре неизвестного художника конца XVIII века изображена балерина, стоящая на стуле и поднявшая левую ногу в à la seconde. Под ее ступней стоит владелец театра во фраке и с тростью и так же серьезно смотрит через свой монокль на позу танцовщицы.

Период преромантизма в истории европейского балетного театра короток, но полон масштабных событий. Великая буржуазная революция Франции резко смела традиции Новерровского периода и заставила перемениться каждую сферу театра. В этой работе рассмотрено, как стремительно произошли перемены в общественной моде, бытовом платье и в сценическом костюме. За два десятилетия театральные костюмеры, художники, портные, балетмейстеры и танцовщики ушли от пышных, неповоротливых, роскошно украшенных платьев и грандиозных куафюров рококо до ампирных стрижек а-ля антик и коротких летящих газовых хитонов, оголяющих руки и ноги. Реформа костюма освободило тело танцовщиков, позволив им повысить уровень своей техники, увеличить шаг и раскрыть руки. Более того, революция дала толчок эмоциональному выплеску. Жеманность, кокетливость в позах ушли и дали дорогу стихийным, порывистым движениям и новым, неожиданным ракурсам. Художники и танцовщики заметно оживились. Вдобавок, необычайно широко развилась карикатурная живопись, запечатлевшая великих танцовщиков Оперы в истории.

[63] *Chazin-Bennahum J.* The Lure of Perfection: fashion and ballet, 1780-1830. New York: Routledge, 2005. P. 97.

Эпоха преромантизма пронеслась молниеносно, не оставив шанса устаревшему академическому балету. Она подготовила почву для романтического балета, обновила костюмы, повысила профессионализм танцовщиков, показала, что хореографическое искусство не должно быть декоративным придатком оперных спектаклей, а может изображать сильные эмоции и разыгрывать серьезные сюжеты. Как того и хотел Жан Жорж Новерр.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.

2. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 431 с.

3. *Слонимский Ю.* Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. 286 с.

4. *Слонимский Ю.* Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 81–92.

5. *Блазис К.* Искусство танца // Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 93–178.

6. *Блазис К.* Кодекс Терпсихоры. М.: ГИТИС, 2017. 304 с.

7. *Chazin-Bennahum J.* The Lure of Perfection: fashion and ballet, 1780–1830. New York: Routledge, 2005. 302 p.

8. *Guest I.* Le Ballet de l’Opéra de Paris. Paris: Flammarion, 2001.

Антонина Малмалаева

Бакалавриат, III курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ПЕРВЫЕ БАЛЕТЫ Д. БАЛАНЧИНА В ТРУППЕ С. ДЯГИЛЕВА – «ПЕСНЬ СОЛОВЬЯ» И «БАРАБАУ»

Известно, что балеты дягилевской антрепризы, по сей день живущие на сцене, определили развитие хореографического искусства во всем мире. «Преобразования, начатые Фокиным, были продолжены его преемниками в труппе Дягилева. Вместе с Нижинским балет сделал шаг к модернизму; благодаря Мясину он вступил в союз с футуризмом; с Нижинской он вобрал в себя абстрактный метод конструктивизма; с Баланчиным – слился с неоклассическим идеализмом»[64]. Прежде чем неоклассицизм в полной мере будет раскрыт в балете «Аполлон Мусагет», в своем раннем творчестве Д. Баланчин окутан модернистскими веяниями. В этот период появятся не менее привлекательные его творения – «Песнь соловья» и балет с хором «Барабау».

10 января 1925 года в Монте-Карло Дягилев назначает Джорджа Баланчина балетмейстером своей труппы, а 17 июня 1925 года состоится премьера – балет «Песнь соловья» на музыку Игоря Стравинского с декорациями и костюмами Анри Матисса[65]. С этого произведения началось знакомство хореографа с творчеством композитора.

Список исполнителей: Живой Соловей – Алисия Маркова; Смерть – Лидия Соколова; Император – Сергей Григорьев; Механический Соловей – Джордж Баланчин; Мастер – Николас Кремнев; 16 придворных дам; 6 воинов; 6 мандаринов; 4 евнуха.

Интересно, что еще в 1918 году в Петрограде танцовщик Георгий Баланчивадзе принимал участие в репетициях оперы «Соловей», режиссером которой являлся сам Всеволод Мейерхольд. Реконструируя балет «Песнь соловья», Миллисент Ходсен и Кеннет Арчер в своей статье «Поймать соловья» отмечают, что Баланчин мог почерпнуть у режиссера выигрышное расположение артистов на сцене: «Мейерхольд усаживал певцов на скамейки и окружал их танцорами, что подчеркивало горизонтальную ось сцены. Мы решили, что, скорее всего, эта мизансцена показала Баланчину, как лучше использовать статичное центральное расположение Императора в декорациях Матисса. <...> Матисс поставил трон и диас на вершине, мертвым центром, с двумя точками отсчета: Императора за кулисами и остальные за кулисами <...> Баланчин разработал свой прием “двойное зеркальное отображение”. Обращение движения происходило по обе стороны и адресовалось к двум вымышленным аудиториям: Императору

[64] *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 17.
[65] Ранее постановка уже осуществлялась в труппе балетмейстером Леонидом Мясиным, но оказалась неудачной.

и стоящим за рампой»[66]. Работа с Мейерхольдом также могла отразиться на использовании акробатических элементов в балете. Не секрет, что у гениального режиссера артисты затрачивались не только эмоционально, но и физически.

В основе либретто сказка Ганса Христиана Андерсена «Соловей». Два вечных сюжета: «первый о противопоставлении естественного вдохновенного природного начала в искусстве и хитроумного изобретения, механического, и как сказали бы сейчас "запрограммированного", но тщащегося превзойти саму природу; и второй сюжет, о торжестве жизни над смертью»[67]. Главную роль исполняла бэби-балерина труппы Алисия Маркова[68], а роль механического соловья – Джордж Баланчин. Анекдотический случай произошел, когда однажды ночью Алисия заболела. Что было делать? Баланчин единственный, кто знал ее хореографию пошагово. Ничего не оставалось, как влезть в ее легкий трепещущий костюм и самому поместиться в клетку, с которой начинался спектакль. Позднее он сказал, что по сравнению с нежной птичкой Марковой, он выглядел как горилла. Исполняя эту роль с самоиронией, он вызывал смех у публики и судорогу у себя. Грим хореограф тоже сделал соответствующий, чтобы его никто не узнал. Так за один спектакль мастер исполнил две роли.

Сергей Григорьев хвалил Баланчина и по достоинству оценивал его талант и работу с исполнителями (хореограф был замечательным репетитором). Сам же Григорьев получал удовольствие от исполнения роли Императора. Говорили, что эта роль ему очень подходит.

Тамара Жевержеева отмечает влияние джаза на создание хореографии для мандаринов и рисунков танца. В 20-е годы джаз вскружил головы молодежи и юный Баланчивадзе не был исключением. К тому же хореограф мастерски внедрял популярные цирковые элементы, увиденные в программах китайских акробатов-гастролеров.

Критик «Лондон Таймс» писал: «Ханс Кристиан Андерсен, возможно, был бы в восторге от этой миметической версии его очаровательной сказки»[69].

Также важно мнение критика Андрея Левинсона, который был шокирован жестокостью па де де, где «Смерть кладет свою стопу на позвоночник хиленького Соловья»[70], между тем отмечает, что именно здесь проявилась неоклассика Баланчина. Роль Смерти исполняли Лидия Соколова и Фелия Дубровская. Для Дубровской Баланчин расширил хореографию, отталкиваясь от природных данных исполнительницы – большого шага.

---

[66] *Archer K., Hodson M.* To Catch A Nightingale. Reconstructing Le Chant du Rossignol // The center for ballet and Arts. URL: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Le_Chant_du_Rossignol_files/To%20Catch%20a%20Nightingale.pdf Дата обращения: 4.03.2020. Перевод автора.

[67] *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь, 2007. Т. 1. С. 75.

[68] Настоящее имя Лилиан Элис Маркс.

[69] *Archer K., Hodson M.* To Catch A Nightingale. Reconstructing Le Chant du Rossignol // The center for ballet and Arts. URL: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Le_Chant_du_Rossignol_files/To%20Catch%20a%20Nightingale.pdf Дата обращения: 4.03.2020. Перевод автора.

[70] *Archer K., Hodson M.* To Catch A Nightingale. Reconstructing Le Chant du Rossignol // The center for ballet and Arts. URL: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Le_Chant_du_Rossignol_files/To%20Catch%20a%20Nightingale.pdf Дата обращения: 4.03.2020. Перевод автора.

Описывая дуэт Смерти и Соловья, Олег Левенков акцентирует внимание на использовании необычного атрибута – ожерелья из небольших белых черепов. Лидия Соколова вспоминала: «Для нее [А. Марковой] был разработан специальный костюм с блестящими брюками. Ее маленькая шейка была так тонка, что когда во время представления мне приходилось накрутить на нее ожерелье из черепов, я вдруг чувствовала непреодолимое желание задушить ее всерьез. Однако я справлялась с этим порывом»[71].

В переведенной автором статье «Поймать соловья» упоминается образ «женщины Баланчина», который будет присутствовать во многих постановках балетмейстера: «Смерть крадется, ее хищные движения и неоднозначная сексуальность принадлежат к архетипу Роковой женщины 1920-х годов, и, по словам Жевы, это сорт "женщины Баланчина", чей образ был отчасти заимствован у Саломеи, принадлежащей его наставнику Касьяну Голейзовскому»[72]. Внедрение джаза, акробатическо-спортивных тенденций, а также само увлечение Георгия Баланчивадзе всем новым, что встречалось на творческом пути напрашивается на вывод, что в этот период хореограф был более идейно-гибок, а балет «Песнь соловья» – это уже доказательство профессионализма, в котором ключевой дуэт показал основное направление хореографа. Спустя годы, устойчиво обретя свой собственный язык танца, после модернизма Джордж Баланчин приходит к неоклассицизму.

«В отличие от Мясина, Джордж Баланчин, обладал большим чувством юмора по жизни, хотя внешне он был серьезен и редко смеялся. Он был чрезвычайно музыкальным, мог увлечь любого, проводя часы за роялем. Было очевидно, что это прирожденный хореограф. Теперь Дягилев поставил перед ним задачу сочинить балет-фарс»[73].

11 декабря 1925 года в Лондоне прошла премьера постановки «Барабау» на музыку Витторио Риети; декорации и костюмы Мориса Утрилло, сценарий Александра Шервашидзе, костюмы Энжел, хореография Джорджа Баланчина. Предпринят был неожиданный ход – в балете участвовал хор.

Спектакль мог бы стать хитом, но несмотря на явный успех, в труппе долго не прожил. Причиной тому послужила его дороговизна. Балет важен тем, что им Джордж Баланчин зарекомендовал себя – это первая оригинальная постановка мастера, ведь «Песнь соловья» ранее ставилась другим хореографом – Леонидом Мясиным. В балете-фарсе «Барабау» хореограф был уже полностью свободен.

Барабау[74] – родственник Пульчинеллы, который позаимствовал у него притворную смерть. Нелепая фантазия, основанная на итальянском детском стишке и на простом мотиве тосканской колыбельной песни.

---

[71] *Sokolova, L.* Dancing for Diaghilev: the Memoirs of Lydia Sokolova. London: 1960. P. 233. Перевод автора.
[72] *Archer K., Hodson M.* To Catch A Nightingale. Reconstructing Le Chant du Rossignol // The center for ballet and Arts. URL: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Le_Chant_du_Rossignol_files/To%20Catch%20a%20Nightingale.pdf Дата обращения: 4.03.2020. Перевод автора.
[73] *Sokolova, L.* Dancing for Diaghilev: the Memoirs of Lydia Sokolova. London: 1960. P. 239. Перевод автора.
[74] В некоторых источниках – Барабо.

В деревне веселье. Шинкарь и винодел Барабау флиртует с девицами, ощупывает крестьянок в диковинных прикидах: чулки, пышные юбки, шляпки, ботинки. Неожиданно во главе с Сержантом в деревне появляется отряд солдат, который останавливается на постой и... начинает развлекаться, тем же способом, что и Барабау – тискают девушек, едят, выпивают. Безусловно, Сержант – подтянутый, в соблазнительном сером трико и наполеоновской треуголке – нравится девушкам, но очень не нравится Барабау. Шинкарю ничего не остается, как притвориться мертвым. Герой и не медлит с этим решением. Внимание поселян переключается на Барабау. Пока его хоронят, разбегаются солдаты. Тут и настает момент воскрешения со всеобщим весельем.

Исполнители: Барабау – Леон Войцеховский; Жена Барабау – Татьяна Шамье / Лидия Соколова; Сержант – Серж Лифарь; Служанки – Алиса Никитина, Александра Данилова, Тамара Жева; Крестьяне – 3 танцовщика, 3 танцовщицы; Певцы. Кордебалет на сцене.

Лидия Соколова вспоминает, что танцовщик Леон Войцеховский с длинными черными усами ел воображаемые спагетти, запивая их кьянти[75] прямо из фляжки, делал удивительные трюки и танцевал на огромной бочке. Он явно был в своей стихии. Серж Лифарь был настоящий щеголь, окруженный группой подвыпивших солдат, проходящих через деревню. Был там и хор скорбных граждан в черных котелках и перчатках. Они неожиданно выскакивали из-за забора и невозмутимо пели, комментируя происходящее.

В своей книге Олег Левенков приводит четверостишье, которое многократно повторяется а capella комментатором:

Барабау, Барабау, ну зачем же ты умер?
Не полны ли вина твои погреба, не свеж ли твой хлеб?
И не вырастил ли ты салат в своем саду?
Барабау, Барабау, ну зачем же ты умер?

Сергей Григорьев восхищался постановкой, считал ее оригинальной и интересной, хотя и недостаточно убедительности в финале: «В балете было три главные партии: самого Барабау в исполнении Войцеховского, восхищавшего отточенной чеканкой движений, комедийно решенной молодой крестьянки, которую танцевала Татьяна Шамье, и щеголя Сержанта в исполнении Лифаря»[76].

Последовательность танцевальных сцен[77]:

– Интродукция и военный марш

– Танец солдат

[75] Красное сухое вино.

[76] *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева 1909 - 1929. М.: 1993. С. 173.

[77] https://www.discogs.com/ru/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80-%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9-%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%80/release/8235934
Также библиотека им. В. Маяковского обладает музыкальной звукозаписью балета.

– Танец Сержанта
– Танец и смерть Барабау
– Траурный марш
– Воскресение Барабау

На следующем выступлении Татьяну Шамье заменила Лидия Соколова: «Главная женская роль шутовской крестьянки была отдана Шамье, но она не совсем справилась с ней. Никто не смеялся, когда следовало. Это было незадолго до того, как я взяла на себя эту роль»[78]. Действительно, после того как роль исполнила Соколова, даже в лондонской газете не остались равнодушны, опубликовав фото балерины в необычном амплуа, а в газете Амстердама появился положительный отзыв, где говорилось, что «...жена Барабау оказалась подарком для такого острого и резкого юмора»[79]. Сама балерина признает свой вклад в постановку, описывая до мельчайших подробностей то, как она пыталась создать нужный образ: «Я поняла, что должна сделать так, чтобы это увенчалось успехом. Костюм состоял из блузки, юбки, красных чулок, черных сапог и перевернутой соломенной шляпы. Я взяла пучок фальшивых волос и заколола их на макушке, а потом водрузила сверху шляпу. Затем я прилепила кусочек воска на кончик носа, приподняла брови и подкрасила только нижнюю губу. Я была вознаграждена взрывом смеха, как только появилась на сцене»[80].

Подробно расположение артистов описывает Сергей Волконский: «В углу на отгороженной эстраде сидит хор горожан. Они все в черном, они все безличны, скучны, трепаны, поношены, женщины с вороньими перьями в шляпах. Ничего более бесцветно ничтожного, скучно-затасканного, нельзя себе представить на фоне яркого деревенского веселья, чем этот “хор горожан”. Много было воплощений “общественного мнения” <...> В общем светлом юморе этот хор дает трагическую ноту»[81]. Подобный контраст и обращение к людским проблемам не могут не пользоваться симпатией. А вот неуклюжие движения и озорное исполнение, тем более обращение к блюзу или регтайму - могли бы вызвать гнев. Параллельно Баланчину экспериментировал хореограф Рудольф фон Лабан, опиравшийся на естественную природу ритма и гармонии пространства, что было абсолютно безопасно для классического балета, он изучал танцевальную драму в контрасте с традиционной пантомимой и классическим балетом. В его «экспрессивном танце» исчезли танцевальные па, музыкальный аккомпанемент, тема, сюжет. В центре внимания была выразительность хореографии через пространство. Внедряя и стилизуя движения классического танца, Баланчин по-своему воспользовался этой гармонией, не навредив классическому танцу, но преобразив движения до неузнаваемости. Константин Сомов был восхищен гротесковой хореографией, поставленной Баланчиным, а главный критик – публика – смеялась от начала спектакля и до конца.

---

[78] *Sokolova, L.* Dancing for Diaghilev: the Memoirs of Lydia Sokolova. London: 1960. P. 240. Перевод автора.
[79] *Unknown.* Een reex experimenten // Amsterdam. De telegraaf van zondag. 1926. 13 Juni. Перевод автора.
[80] *Sokolova, L.* Dancing for Diaghilev: the Memoirs of Lydia Sokolova. London: 1960. P. 240. Перевод автора.
[81] *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь, 2007. Т. 1. С. 79.

Андрей Левинсон обратил внимание на бурлескный парад солдат и вынес свое заключение: «в духе стремительно сменяющихся друг друга скетчей “Летучей мыши”[82] <...>. В целом дягилевская программа этого года смахивала на “рождественское ревю”»[83].

Большое внимание уделялось декорациям спектакля. Оформивший балет художник Морис Утрилло на тот момент находился на пике художественной славы. Из воспоминаний художницы Зинаиды Серебряковой: «В 1926 году Утрилло создает декорации для одноактного балета “Барабо” итальянского композитора В. Риети в антрепризе С. П. Дягилева <...> Эта область ему совершенно чужда <...> просто увеличенная картина»[84]. В какой-то степени декорация перекликалась с уже написанной мастером картиной «Церковь Сен-Бернар» (1924). В целом декорация отличалась «итальянистостью». Как отмечает Елена Байгузина: «...забавные герои балета также напоминали редких персонажей картин Утрилло, сюжет спектакля был близок к фарсу и буффонаде...»[85].

Неизвестный автор статьи из амстердамской газеты «Be telegraaf van zondag» (от 13 июня 1926 года) говорит, что у Баланчина нет «тенденции к скуке», которая, как правило, появляется из-за капризов постановщика (по словам автора, это наблюдалось у Мясина). Путь Баланчина – создать нечто «отличное от обычного». В «Барабау» балетмейстер стилизует военные движения солдат, танцы крестьян, радость, смерть. Из-за утрированности движений кажется, что их почти нет, все становится похоже на карикатурную пародию. «В отличие от Нижинской, постановка Баланчина кажется более обильной, более масштабной, более игривой, сильной. Но в отличие от Мясина, в капризах Баланчина присутствует внезапная интрига и, что важно, момент простоты...»[86]. Также в статье автор передает читателям сложность работы композитора и хореографа, музыканта и танцовщика, говоря о том, что исполнитель редко в тандеме с музыкой. Причиной тому послужил бешеный темп. На примере народного танца в «Барабау» можно наблюдать такую картину: «танцоры готовы вот-вот сдаться <...> музыкальная смирительная рубашка все больше сковывает»[87].

В целом, гротесковая постановка была интересна публике, а стилизованные движения вызывали восторг. Балет «Песнь соловья» и балет-фарс «Барабау» заслужили не только успех, но и явились мощным стартом для последующих свершений балетмейстера Джорджа Баланчина.

Сергей Дягилев писал: «Наше пластическое и динамическое строительство должно иметь ту же основу, что и классика, давшая нам возможности

---

[82] Знаменитое эмигрантское кабаре.

[83] *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: 2009. С. 152.

[84] Письмо З. Серебряковой Т. и Е. Серебряковым от 17 апреля 1939 года. Декорацию увидела на парижской выставке, посвященной памяти С. П. Дягилева.

[85] *Байгузина Е. Н.* Сценографические искания авангарда в балетах Джорджа Баланчина 1920-х годов // Архитектоника современного искусства. СПб: 2018. С. 101.

[86] Be telegraaf van zondag 1926.06.06. Перевод автора.

[87] Be telegraaf van zondag 1926.06.06. Перевод автора.

искания новых форм. Оно должно быть также стройно и гармонично, но от этого далеко до проповеди обязательного “культа” классики в творчестве современного хореографа. Классика есть средство, но не цель»[88].

Список литературы:

Байгузина Е. Н. Сценографические искания авангарда в балетах Джорджа Баланчина 1920-х годов // Архитектоника современного искусства. СПб: Академия русского балета, 2018. – 241 с.

Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. – 478 с.

Григорьев С. Л. Балет Дягилева 1909 – 1929. М.: Артист. Режиссер. Театр., 1993. – 382 с.

Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. Т. 1. 383 с.

Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. – 624 с.

Схейен Ш. Сергей Дягилев. Русские сезоны навсегда. М.: Колибри, 2019. – 608 с.

Archer K., Hodson M. To Catch A Nightingale. Reconstructing Le Chant du Rossignol // The center for ballet and Arts. URL: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Le_Chant_du_Rossignol_files/To%20Catch%20a%20Nightingale.pdf.

Choreography by George Balanchine: A Catalogue of Works. NY: Eakins Press Foundation, 1983. – 407 p.

Kristy D. George Balanchine. American ballet master. NY: Lerner publications company, 1996. – 124 p.

Sokolova, L. Dancing for Diaghilev: the Memoirs of Lydia Sokolova. London: John Murray, 1960. – 287 p.

Unknown. Een reex experimenten // Amsterdam. De telegraaf van zondag. 1926. 13 Juni.

Unknown. The Russian Ballet Again: Diaghileff at His Majesty's // London. The Yketch. 1926. 30 Juni.

Wearing J. P. A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Second Edition. The London Stage 1920 - 1929. UK: Rowman & Littlefield, 2014. – 1034 p.

[88] *Схейен Ш.* Сергей Дягилев. Русские сезоны навсегда. М.: Колибри, 2019. С. 525.

Кирилл Вычужанин

Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»

Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Л.В. ЯКОБСОНА

В истории отечественного хореографического искусства балетмейстер Леонид Вениаминович Якобсон занимает особое место. При жизни он заслужил славу новатора, его постановки отличались оригинальностью пластического языка и образных решений. И в наши дни многие из его работ смотрятся современно. Якобсону было подвластно все: крупная и малая формы, трагедия и комедия, сатира, оригинальные стилизации различных эпох. Все его спектакли и программы миниатюр становились настоящими событиями в культурной жизни нашей страны. К сожалению, за рубежом с большей частью творчества Якобсона не знакомы и по сей день.

За тот недолгий период, когда Якобсон имел возможность ставить в собственном театре им был создан колоссальный репертуар. Сегодня драгоценная хореография Л.В. Якобсона частично сохраняется в театре его имени, на кино- и видеопленке, в памяти артистов, которым посчастливилось работать с великим художником.

Сохранение хореографического наследия Якобсона в современном балетном театре – это не только дань уважения балетмейстеру, это сохранение уникального наследия нашего отечественного балетного театра для последующих поколений. Богатейший репертуар миниатюр на профессиональной сцене исполняется крайне редко, и со временем может быть окончательно забыт и утрачен. Современная практика показывает, что при восстановлении шедевров Якобсона специалисты сталкиваются с целым рядом проблем, требующих решения.

Ныне утрачено более половины больших и малых произведений этого выдающегося мастера. Его наследие незаслуженно обходят вниманием многие государственные театры нашей страны.

Спектакли, поставленные Якобсоном на сцене Кировского театра в 1950-е годы, слишком быстро уходили из репертуара. «Клоп» и «Страна чудес» выдержали менее двадцати представлений, а «Двенадцать» и «Новеллы любви» («Вальсы» на муз. М. Равеля) менее пяти. Лишь «Шурале», «Спартаку» и в меньшей степени «Хореографическим миниатюрам» было позволено дольше задержаться в репертуаре[89].

Многое не допускалось до сцены. Одноактные балеты, такие как «Свадебный кортеж» (показан впервые в 1975 г.), «Обезумевший диктатор» (вос-

[89] См.: Ленинградский балет. 1917-1987: Словарь-справочник / сост. А.Деген, И.Ступников. Л.: Советский композитор, 1988.

становлен в 1985 г. и ныне утрачен), были представлены зрителю лишь после смерти автора. Балет «Хиросима», который своим сюжетом, пластическим и художественным решением вызывал неподдельный интерес, был утерян вместе с уникальным «Негритянским концертом» на музыку И.Ф. Стравинского.

В начале своего существования труппа «Хореографические миниатюры» была «невыездной» даже за пределы Ленинграда. Запрещалось давать больше пятнадцати спектаклей в месяц[90].

Несмотря на запреты художественных советов, без которых не обходилась ни одна премьера, Якобсон отчаянно добивался сценической жизни для своих шедевров. Жизнь Леонида Вениаминовича Якобсона прервалась в кульминационный период его творчества. Перед самой его смертью труппа наконец-то получила право на заграничные гастроли, а административные оковы, которые так мешали балетмейстеру творить, существенно ослабли.

Утрата хореографических номеров и скупые сведения о них в воспоминаниях современников зачастую лишают возможности их восстановления.

Одним из главных препятствий реконструкции произведений Якобсона является сложнейший язык «хореопластики», свойственный его творческому методу. Этот метод отличается от других тем, что хореограф не использовал заведомо известных движений и «канонических» pas. Творчеству Якобсона всегда было свойственно стилистическое разнообразие, «многоликость». «Лирик и карикатурист, создатель глубоко психологических, а часто – трагедийных образов, <...> мастер пластических гипербол и трансформаций персонажей»[91]. Все это Якобсон воплощал в своих миниатюрах: «Полишинель» или «Вестрис», герои «Венского вальса» или «Влюбленные», комические фигуры фарсового «Бродячего цирка» или острохарактерные персонажи балета «Контрасты».

Одним из основополагающих принципов творческого метода Якобсона было умение претворять свое видение образа через индивидуальность конкретного артиста. Якобсон постоянно подчеркивал, что творческая и человеческая личность актера играет решающую роль в процессе создания образа[92].

Стоит еще раз отметить, что хореограф лично просматривал каждого артиста, желающего работать в «Хореографических миниатюрах». Он следовал собственным критериям, искал неповторимую индивидуальность. «Он искал энергетически сильных людей, "заряженных" изнутри. <...> Персона, личность – вот что ему было нужно»[93]. «Наряду с танцовщиками, одаренными виртуозной техникой классического танца, великолепным экстерьером, приглашались странные личности – страшненькие, смешные, мало похожие на артистов балета»[94] – писал А.А. Степин.

[90] *Якобсон И.* Жизнь и судьба / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н.Н. СПб: Лики России, 2010. С. 16.

[91] *Звездочкин В.* Леонид Якобсон: «Хореопластика» – образный язык современного танца. М.: ГИТИС, 2017. № 2. С. 71.

[92] См.: *Якобсон Л.* Письма Новерру. Воспоминания и эссе. N. Y.: Hermitage publisher's, 2001.

[93] *Степин А.* Точно атомный реактор / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. С. 128.

[94] *Степин А.* Воспоминания о Леониде Якобсоне / Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета 1738–2008. Ч. I. СПб.: АРБ им. Вагановой. 2009. С. 68.

Произведения Л. Якобсона, наполненные неповторимым пластическим языком, требуют особо тщательной проработки всех технических деталей, выразительных нюансов и скульптурных позировок, создающих удивительные и индивидуальные образы.

Часто артисты приходили в недоумение от новых находок балетмейстера и считали некоторые его движения или нестандартные поддержки невыполнимыми. Например, в миниатюре «Полет Тальони» Якобсон требовал от партнера поднимать и удерживать балерину на расстоянии от себя, чтобы она выглядела воздушной, брать ее так, чтобы не было видно его рук. Так через ломку правил дуэтного танца рождалась гениальная миниатюра.

Трудности хореографии Якобсона часто не рассчитаны на зрительский эффект. Например, в его «Лебеде» поставлено множество «выжимов» в очень медленном темпе. «Все упирается в сохранение равновесия на одной ноге, когда корпус то опускается вниз, то поднимается, или когда позы должны выглядеть ”падающими”»[95] – свидетельствует исполнительница этой миниатюры Е.И. Волынина. В итоге все приходили в изумление от новых «pas» балетмейстера.

А.А. Макаров писал о работе над партией Али-Батыра в «Шурале»: «Ошеломляла придирчивая требовательность к каждому шагу и жесту; свободная пластика оказалась рассчитанной до мельчайших подробностей, вплоть до поворота головы на определенный аккорд»[96].

Валентина Петрова, педагог-репетитор труппы «Хореографические миниатюры» с момента ее основания, писала: «Сегодняшние артисты сопротивляются и хотят все делать так, как их учили в школе. <...> Молодежь часто не понимает, что Якобсона нельзя переиначивать, что у него имеет значение любой нюанс. <...> Положение каждого пальца имело значение, потому что работало на характер, образ»[97].

Первую программу в труппе «Хореографические миниатюры» Якобсон репетировал с артистами целый год. Начинающим танцовщикам было трудно и непривычно исполнять pas, выдуманные Якобсоном. Несмотря на их сопротивление, работа продолжалась. «Через год стали заметны подвижки, танцовщики начали чувствовать его хореографию, а затем и блестяще ее исполнять»[98] – писала Ирина Якобсон. Это доказывает, что для качественного исполнения хореографии Якобсона требуется колоссальная работа.

Л. Якобсон в труппе «Хореографические миниатюры» создавал «собственного» артиста, особое внимание уделяя индивидуальности каждого. Во время постановки был задействован весь коллектив. Это способствовало не только общему развитию пластических способностей всех артистов, но и помогало выявить одаренность для определенного амплуа.

---

[95] *Волынина Е.* Незаменимый / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. С. 140.

[96] *Макаров А.* Первые встречи с народным героем // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 221.

[97] *Петрова В.* Время невероятного творчества / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. С. 176–177.

[98] *Якобсон И.* Жизнь и судьба / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. С. 27.

Якобсон требовал выносливости от своих артистов, которым приходилось работать до изнеможения. Это также является одной их причин утраты многих произведений Якобсона.

Например, «Pas de deux» на музыку Моцарта – сложнейшее не только в техническом исполнении, но и по дыханию – оба танцовщика весь номер остаются на сцене, и «аккомпанируют» друг другу во время вариаций. Танцовщица выполняет сложнейшее движение – своего рода «ползунок» на пальцах в глубоком grand plié. Первая исполнительница Т.А. Квасова писала: «Этот номер в стиле рококо, невероятно сложный по технике: бисерные движения на пальцах, изощренные поддержки. Современные танцовщики не хотят за это браться, и мне некому его передать»[99].

Якобсон обладал невероятной способностью слышать музыку, «раскладывать» движения по звукам, умел ставить на каждую ноту и паузу, заполняя их разными мелкими движениями. Он выбирал музыку не всегда танцевальную, но обязательно наполненную музыкальным содержанием. Среди композиторов, произведения которых он использовал, были Д. Шостакович, И.Ф. Стравинский, В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Ф. Шопен, Ф. Легар, Б. Бриттен, А. Онеггер.

Якобсон требовал от артистов в моменты творчества и интеллектуальной работы, постоянного расширения кругозора. Например, он мог спрашивать о музыке, с которой приходилось работать: какой у нее характер, какие вызывает ассоциации. В понимании образов, создаваемых Якобсоном, необходимо углубляться в источник его вдохновения. Например, для понимания пластического языка балета «Свадебный кортеж», следует внимательно изучать живопись М. Шагала.

При жизни Якобсона его коллектив не выезжал за рубеж, да и гастроли внутри страны были редки. По сути искусство Якобсона было и остается хорошо знакомым лишь узкому профессиональному кругу и плохо известно массовому зрителю. Восстановление и прокат творений хореографа с коммерческой точки зрения невыгодны. Это видно на примере Санкт-Петербургского театра, гордо носящего имя Якобсона, но представляющего программы из его шедевров едва ли дважды за сезон. Это все равно как, например, Нью Йорк Сити балле существовал бы без репертуара Баланчина.

Сегодня бывшие артисты труппы «Хореографические миниатюры», те, кто непосредственно работал с Л.В. Якобсоном, стараются в меру сил, насколько это возможно, сохранить драгоценное хореографическое наследие Мастера, передавая его своим ученикам. Задача современных артистов, репетиторов и балетмейстеров-постановщиков состоит в том, чтобы попытаться постичь все сложности и особенности хореографии Якобсона и сохранить ее для последующих поколений такой, какой ее замыслил автор.

Сохранение наследия Леонида Вениаминовича Якобсона для будущих поколений танцовщиков – важнейшая задача на современном этапе развития

---

[99] *Квасова Т.* И один в поле воин. / Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. С. 103.

отечественного искусства. Творчество этого выдающегося балетмейстера по своей значимости должно стоять в одном ряду с творчеством его ровесника Дж. Баланчина, чье наследие бережно хранится его последователями.

Список литературы:

1. *Звездочкин В. Леонид Якобсон*: «Хореопластика» – образный язык современного танца. М.: ГИТИС, 2017. № 2. С. 65–75.

2. Ленинградский балет. 1917–1987: Словарь-справочник / сост. А.Деген, И.Ступников. Л.: Советский композитор, 1988. 264 с.

3. *Макаров А.* Первые встречи с народным героем // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 211–234.

4. *Степин А.* Воспоминания о Леониде Якобсоне // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета 1738-2008. Ч. I. СПб.: АРБ им. Вагановой. 2009. С. 68–80.

5. Театр Леонида Якобсона. Статьи, воспоминания, фотоматериалы / сост. Зозулина Н. СПб.: Лики России, 2010. 200 с.

6. *Якобсон Л.* Письма Новерру. Воспоминания и эссе. N. Y.: Hermitage publisher's, 2001. 425 с.

Дарья Машкина

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.

Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

«СОЛЬВЕЙГ» – РОМАНТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА

3 апреля 1951 года Ю. И. Слонимский предоставил дирекции Малого оперного театра готовое либретто для балета «Ледяная дева», чье название обращало к известному спектаклю Ф. В. Лопухова, который театр как будто намеревался возобновить. К рукописи автор дал пояснение: «Поскольку театр намерен использовать сочинения Грига без каких-либо railписок (дописок? – Д. М.) <…> сценарист обязан исходить всецело из имеющийся музыки. Это значит, что балет по структуре своей будет сюитно-дивертисментным; сквозная действенность – создание хореографической драмы в полном смысле потребовало бы драматизации музыки, в частности – объединения и обработки отдельных номеров. Поэтому степень драматической насыщенности действия невелика: преобладают жанровые народные сценки, лирические эпизоды…».[100]

Балетмейстер Леонид Якобсон, выбранный театром для постановки этого балета, создавать «сюитно-дивертисментный» балет не захотел. Поэтому 25 декабря 1952 года на сцене Малого оперного театра вместо изначально планируемого возобновления прошла премьера абсолютно нового балета «Сольвейг»[101] по мотивам скандинавских народных сказок и легенд на музыку Эдварда Грига.[102]

Сначала Якобсон решил изменить либретто Ю. И. Слонимского: в деле «Литературно-иллюстрационный материал, черновики и наброски либретто» есть написанный от руки вариант либретто Слонимского,[103] в котором многое перечеркнуто, дописано и изменено рукой Якобсона. То есть балетмейстер сначала хотел композиционно переработать уже готовый вариант, но потом решил создать собственное либретто.[104]

Для этого он изучает разнообразные литературные источники: например, для создания образа Ледяной Девы были использованы выдержки из

[100] Ледяная дева, Балет. Либретто Слонимского // ЦГАЛИ СПб ф. 290, оп. 7, д. 152. Л.1-2.

[101] В музыкальной редакции Бориса Асафьева, автор спектакля и постановщик Леонид Якобсон, музыкальный руководитель спектакля и дирижер Евгений Корнблит, художники: Валентина Ходасевич и Пётр Штерич, костюмы по эскизам художников: Валентины Ходасевич и В. М. Купер. (Программа спектакля 1963 г. [Название дела не соответствует его содержанию, в нём хранится кроме программы 1963 г., программа с премьеры 1952 г., а также брошюра на трёх языках 1961 г.] // ЦГАЛИ СПб. ф. 87, оп. 1, д. 108. Л.1-об.)

[102] Петербургский балет. Три века. Хроника. Том V. 1951-1975. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2016. С. 40.

[103] Литературно-иллюстрационный материал, черновики и наброски либретто // ЦГАЛИ СПБ ф. 87, оп. 1, д. 103. Л. 24-35.

[104] В дальнейшем театр обязал Ю.И.Слонимского вернуть гонорар за либретто, т. к. его не использовали.

сказки Андерсена «Снежная Королева». В тексте, перепечатанном из книги, были подчеркнуты цитаты: «это была высокая, стройная, ослепительно белая женщина», «её поцелуй был холоднее льда, он пронизывал его насквозь и дошел до сердца», тут же была выделена идея Ледяного царства – подчеркнуто «отряд войск Снежной королевы».[105] В деле так же хранятся и обширные отрывки из «Пера Гюнта» Ибсена, скандинавских саг и «Старшей Эдды»[106].

Сюжет сначала был довольно развернутым, но в каждом последующем варианте балетмейстер все сильнее и сильнее сокращал его, делая более лаконичным. В предоставленном театру 30 апреля 1952 года, утвержденном и прошедшим цензуру[107] либретто Якобсона под названием «Сольвейг» содержится пометка: «название условно»[108], а сам балет состоит из пролога, эпилога[109] и четырех актов. Но этот вариант окажется не последним: пролог и эпилог уберут, а первый и второй акт объединят, превратив их в две картины. Структурные изменения внесли в последний момент; на премьерной программке имеется исправление ручкой «Балет в 3-х [три дописано поверх «4»] действиях»[110]. При этом концепция сюжета не претерпела сильных изменений, а стала только лаконичнее.

…Среди высоких гор раскинулась норвежская деревня. Перед тем, как идти на охоту, Олаф пришёл повидаться со своей невестой Сольвейг, которая провожает его в горы. Во время охоты Олаф заходит слишком далеко и попадает в Ледяное царство – владения Ледяной Девы, которая своим поцелуем замораживает сердце героя. Он возвращается в деревню, но теперь его сердце принадлежит Ледяной Деве. Поэтому во время свадьбы с Сольвейг Олаф думает только о Ледяной деве и в разгар свадебного пиршества уходит в горы – туда, где он впервые встретил Владычицу. Сольвейг – в отчаянии. Она решает спасти возлюбленного и идёт за ним в горы, но находит Олафа уже замёрзшего, обращенного Ледяной девой в лёд. Сольвейг обнимает и целует возлюбленного, её любовь растапливает лёд, и Олаф оживает. Ледяная нечисть в гневе бросается на них, но не может противостоять силе любви. Царство Ледяной Девы тает – наступает весна. Олаф и Сольвейг счастливы.

Такой простой и лаконичный сюжет сложился не сразу. Например, в первом акте по либретто сначала шла сцена празднования дня рождения Сольвейг, в конце которого шла сцена ее помолвки с Олафом[111], но в итоге

---

[105] Литературно-иллюстрационный материал, черновики и наброски либретто // ЦГАЛИ СПБ ф. 87, оп. 1, д. 103. Л. 13-15.

[106] Литературно-иллюстрационный материал, черновики и наброски либретто // ЦГАЛИ СПБ ф. 87, оп. 1, д. 103. Л. 38-49.

[107] На обложке надпись (машинопись) «Разрешается <…> цензор ГЛАВЛИТА Смирнова» // Сольвейг, балет, комп. Э. Григ, либр. Л.В. Якобсон // ЦГАЛИ СПб ф. 290, оп. 7, д. 151. Л.10.

[108] На обложке надпись (машинопись) «Разрешается <…> цензор ГЛАВЛИТА Смирнова» // Сольвейг, балет, комп. Э. Григ, либр. Л.В. Якобсон // ЦГАЛИ СПб ф. 290, оп. 7, д. 151. Л.10.

[109] «Пролог. Убеленный сединами скальд, перебирая струны дангейка ведет рассказ»; «Эпилог. Так, под певучие струны лангейка закончил Скальд свой рассказ о торжестве чистой и преданной любви.» // Сольвейг, балет, комп. Э. Григ, либр. Л.В. Якобсон // ЦГАЛИ СПб ф. 290, оп. 7, д. 151. Л. 31.

[110] Программа спектакля 1963 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 108. Л.1.

[111] Сольвейг, балет, комп. Э. Григ, либр. Л.В. Якобсон // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290, оп. 7, д. 151. Л. 22.

подробности были опущены: ни дня рождения, ни помолвки не осталось – зрители узнавали о нежных чувствах между героями из любовного адажио. Изменение либретто потребовало и изменения музыки, её драматизации (о чем и писал Ю. Слонимский)[112]. Л. Якобсон взял это на себя, не ограничиваясь уже собранным вариантом партитуры.

В нотной библиотеке Михайловского театра хранится клавир с пометками Леонида Якобсона[113], он состоит из множества склеенных в нужном порядке разных произведений Грига: отрывки из «Пера Гюнта», отдельные произведение из «Лирических пьес», фортепианные сюиты. Якобсон тщательно работает с музыкой: делает купюры, меняет местами такты, изменяет и добавляет темпы, нюансы, акценты, пишет движения и действия артистов прямо поверх нот. Так же, по заданию Якобсона, дирижёр Евгений Корнблит дописывает целые отрывки по данным балетмейстером указаниям. Например, финал первой картины первого действия написан «на тему сонаты 1-ой части и заканчивается песней Сольвейг / [размер] 2/4 анданте экспрессиво[114]. [длительность] 1 м. 57 с.»[115]. Всего Е. Корнблитом будет дописано шесть отрывков, а также многие «заново оркестрованы».[116] Таким образом, Якобсон, вопреки заданию театра и желанию композитора, находит новое и самостоятельное решение музыки Грига, создаёт цельное музыкальное произведение, соответствующее драматургии либретто.

Так же балетмейстер подробно зафиксировал композицию спектакля, которая находится в деле под названием «Хореографическая композиция / подробная сюжетно-музыкальная хореографическая композиция, заключающая в себе драматургию спектакля».[117] На первом листе Якобсон отметил: «Данная запись есть основа для любого другого балетмейстера, который, руководствуясь ею, наиболее верно воссоздаст хореографическую драматургию»[118]. В этом деле весь спектакль расписан по сценам, у каждой сцены указана музыка, темп и длительность, а также даны описания происходящего, очередность выходов и т. п. Несколько массовых сцен полностью расписаны по тактам, но нет никакой фиксации хореографии. То есть запись представляет собой фабулу спектакля, соотнесенную с музыкой. Именно соотнесение сюжетной и музыкальной драматургии, по мнению автора, является важнейшим элементом спектакля. Конечная дата, стоящая в документе: 25.12.1952, то есть запись была сделана Якобсоном незадолго до премьеры, на основе уже сложившегося спектакля.

Благодаря тщательной проработке материала балетмейстером, автору работы удалось составить подробную описательную реконструкцию балета

[112] Ледяная дева. Балет. Либретто Слонимского // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290, оп. 7, д. 152. Л.1–2.
[113] Михайловский театр. Нотная библиотека. Клавир с режиссёрскими пометками Л. Якобсона. Инв. номер: 004101.
[114] Анданте экспрессиво (Andanteespressivo) – не спеша, выразительно.
[115] Режиссерские разметки и монтировки, черновики, наброски // ЦГАЛИ СПб ф. 87, оп. 1, д. 104. Л.3.
[116] Обсуждение спектакля «Сольвейг» 20 апр. 1953. // Библиотека СТД СПб. Стенографический отчет. Л.4.
[117] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. оп. 1. д. 101. Л. 19.
[118] Хореографическая композиция / Машинопись //ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. оп. 1. д. 101. Л. 1.

на основе указанного дела и документов из других архивных дел[119], которые сопоставлены с заметками, оставленными Леонидом Якобсоном в клавире.[120] Также было проведено сравнение и сопоставление обнаруженной информации с единственным описанием балета, опубликованном в монографии Галины Добровольской «Леонид Якобсон»,[121] а также с воспоминаниями очевидцев.

В балете «Сольвейг» Якобсон, обращался напрямую к наследию романтического театра. Поэтому в основу балета легло противопоставление двух миров: вся первая картина создана в пасторальных тонах, по стилистике близких «Тщетной предосторожности» и первому акту «Жизели». Балетмейстер делает акцент на бытовой составляющей и уже в первую сцену вводит много мелких предметов: все герои несут в руках бытовые предметы, «направляясь <…> по своим хозяйским делам». Даже зачинающееся любовное adagio Олафа и Сольвейг, характеризуя которое Леонид Якобсон пишет: «грубовато-крестьянский народный танец»[122], довольно прозаично прерывают дети. Мир норвежской деревни, обрисованный в этой картине, идеализированный и трогательный, но в тоже время реальный, будет резко противопоставлен второй картине.

Вторая картина «Ледяное царство» противопоставлена первой не только по атмосфере и жанру – она, в первую очередь, отличается концепцией, восходящей к романтическому балету. Для балетмейстера эта картина особенная: в его творчестве она, по словам В. Красовской, «осталась единственным опытом создания танцевально-симфонического балета средствами классического танца».[123] Этот фантастический белый балет «завещан нам классической традицией русского балета».[124]

Центром картины, является «Марш Ледяного царства» на музыку «Пещера горного короля» из «Пера Гюнта». Длительность сцены: 3 минуты 30 секунд. «На 4-й такт из пропасти появляется кобальт, он собирает <…> всё ледяное царство».[125] «Медленно движется к авансцене, притопывая ногами. Вокруг появляются еще несколько гномов [2 кобальта на 8-ом такте], которые подхватывают пластический мотив первого, тревожно и угрожающе утаптывая землю».[126] На каждое изменение музыкального темпа и характеристики выходит новая группа: на 12-ом такте троллихи; на 16-ом прилетают снежные вихри; на 20-ом идут три страшных тролля; с 23-го по 25-й такт пролетают три ледяные девы, игравшие с Олафом; на 32-ом приходят еще 3 тролля; на 40-ом прилетают снежные ветры; на 48-ом быстро скользят ещё восемь ледяных дев; на 61-ом – в бешенстве прибегают ведьмы. «Каждая группа, пробегая, останавливается в одном месте в центре сцены и, сбившись в кучу,

[119] Полный перечень приведен в списке источников.
[120] Клавир с режиссёрскими пометками Леонида Якобсона. Инв. номер: 004101.
[121] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. 176 с.
[122] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л.3.
[123] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 65.
[124] *Красовская В.* Статьи о балете // Л.: Искусство, 1967. С. 36.
[125] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л. 5
[126] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 61.

продолжает, в такт музыке, выкидывать руки вверх и на ускоряющиеся темпы топать ногами. Всего 64 повторения».[127] «Никто не передвигается, только руки с растопыренными пальцами безостановочно поднимаются и опускаются»,[128] когда на 64-ом такте вся группа в сборе, она делает цепь pas de basque «стремительно поворачивается, поднимая руки, властно и злобно топая ногами <…> безостановочное движение толпы <…> лишенное пространственного перемещения, производит угрожающее, страшное впечатление».[129] Свита приказывает ветрам пригнать к ним чужака.[130]

Другая сцена, подробнее других зафиксированная балетмейстером, является эмоциональным пиком второго акта – «монолог уходящей Сольвейг»[131] «это целая симфония»[132]; хореография которой была зафиксирована Леонидом Якобсоном в клавире (экспликация приведена в приложении). Сопоставление с описанием сцены в хореографической композиции[133] помогают живее представить картину: «"Жалоба Ингрид" из "Пера Гюнта"ор. 55. Размер 2/4, длительность: 4 мин. Сольвейг в страшном отчаянии <…> Общее сочувствие всех присутствующих. Остановка. Она бросается к горушке в направлении, куда ушел Олаф, но её останавливают. Плач Сольвейг, она у всех ищет сочувствия своему горю, переходит от одной группы к другой, её все утешают плача вместе с ней о постигшем оба дома несчастье. У Сольвейг созревает решимость идти вслед за Олафом. <…> Её уговаривают подружки, останавливают родители, но она непоколебима. <…> Она медленно, но самозабвенно-решительно идёт вверх, изредка, в го́ре, оглядывается на толпу родных и друзей, которых она покидает, может быть, навсегда. Все выше и выше она, все меньше становится её фигурка и, наконец, скрывается в расщелине скал. Общий переполох всех присутствующих, все остановились <…> Поза горя, ужаса, сочувствия, рыдания заключает картину под занавес».[134]

Во всем клавире так подробно прописана хореография только этого эпизода. Возможно, это говорит о его важности, с точки зрения балетмейстера. И наглядно показывает, что сцена эта не была только пантомимной, а решена посредством действенного танца и танцевальной пантомимы.

Этот эпизод – наглядная иллюстрация того, что балетмейстер не разделяет мир реальный и фантастический с помощью пантомимы и народного танца, противопоставленных классическому танцу, как это делали до него (Эффи в «Сильфиде» не использует язык классического танца, а только народного) – он все выражает через пластику. Пластическая характеристика

---

[127] По воспоминаниям О.И. Розановой. Беседа 12.03.2020.
[128] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С. 61.
[129] Там же.
[130] При сопоставлении описания сцены в хореографической композиции (Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л.5, режиссерских заметках в клавире (Клавир с режиссёрскими пометками Л. Якобсона (инв. номер: 004101), воспоминаний О. Розановой (беседа 12.03.2020) и описанием Г. Добровольской отличий найдено не было.
[131] Обсуждение спектакля «Сольвейг» 20 апреля 1953 г. // Библиотека СТД СПб. Стенографический отчет. Л. 6.
[132] Обсуждение спектакля «Сольвейг» 20 апреля 1953 г. // Библиотека СТД СПб. Стенографический отчет. Л. 32.
[133] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л.
[134] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л.13.

Ледяной девы – это «стилизованная классика». Последняя исполнительница партии Мария Грибанова (тогда Вишневская) рассказывала: «Весь стиль считывается через руки, акценты на острых локтях, расставленных пальцы, arabesque с острыми кистями. Ледяная дева ходит не выворотно, высоко поднимая колени и выставляя вперед согнутые в локтях руки с напряженными, выпрямленными пальцами. Много jetés, они делаются en tournant со спины в IV arabesque или croisée, со спины в закрытом положении. Непривычно, но очень эффектно. Хотя у Ледяной девы и много сложных, высоких поддержек, но они приближены к классическим, не акробатические».[135]

Характер танца Сольвейг меняется в зависимости от эмоций, что подчеркивает её человеческое начало. Например, во время первого танца на свадьбе она смущена, поэтому «вариация её построена на мелких игривых движениях. Pas ballonnés, мелкие pas sissones на пальцах, pas de bourrée, создают впечатление дробного, порхающего характера танца».[136] Но когда смущение проходит «Сольвейг весело смеется, озорно вскидывает руки и ноги <…> Сидя на коленях жениха, невеста то прижимается к нему, то отстраняется, прогибаясь назад».[137]

Пластика танца Ледяной девы и Сольвейг контрасты – у Девы «строгая соразмерность и симметричность частей лишала его [танец] не только импровизационного начала, но даже эмоциональной непосредственности. Вариация Сольвейг напоминает порхание птицы – <…> танец рождается словно на глазах».[138] И эти особенности пластики Сольвейг и контрастность двух главных образов в целом, проступали именно во втором, «классическом», акте, где Леонид Якобсон, продолжая начатые в первом акте романтические традиции, «резко переосмыслил [их, воплотив] <…> идеал прекрасного <…> в земной героине балета [а не в фантастической]».[139]

Реализацию этой идеи балетмейстер задумал в финальной сцене балета: «Соната для фортепиано ор. 7, часть I. Длительность: 5 мин. Битва. 8т[актов] – Олаф благодарит Сольвейг, они счастливы. 8т[актов] – появляется Ледяная дева. Видя живыми Сольвейг и Олафа, она приходит в бешенство и созывает для мщения все ледяное царство. 8т[актов] – ледяные девы собираются вокруг Ледяной девы [восемь дев по очереди выходят на каждый такт, делая два glissade и tour].[140] 4т[акта] – появляются снежные вихри. Олаф защищает Сольвейг. 8т[актов] – Ледяная дева грозит смертью Сольвейг и Олафу [вихри поднимают её вверх].8 8т[актов] – неожиданно троллихи нападают на Сольвейг и Олафа и отбирают Сольвейг, таща её к Ледяной деве. 5т[актов] – Олаф тянет Сольвейг и вырывает из рук ледяной нечисти. 8т[актов]– три ледяных ведьмы пытаются отнять Сольвейг у Олафа, но он ловко их отбрасывает

[135] По воспоминаниям Марии Грибановой. Беседа 11.03.2020.
[136] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С.67.
[137] Там же. С.69.
[138] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С.67.
[139] Там же. 1968. С.71.
[140] Михайловский театр. Нотная библиотека. Клавир с режиссёрскими пометками Л. Якобсона. Инв. номер: 004101.

[Ледяна дева ходит наверху, поддерживаемая свитой][141]. 8т[актов] – они окружены сонмом фантастических существ ледяного царства [движутся тролли-хи][142]. Олаф полон решимости спасти Сольвейг или погибнуть вместе с ней. 8т[актов] – ледяная нечисть сжимает кольцо вокруг них [образуют полукруг][143], а над ними нависает Ледяная дева. 12т[актов] – Олаф подхватывает Ледяную деву и бежит с нею к пропасти [разбег. Держится за Олафа и Сольвейг], чтобы сбросить её вниз, но у него её перехватывают вихри и ветры. 24т[акта]. Купюр. 8т[актов] – воспользовавшись тем, что Олаф борется с Ледяной девой /неся её к пропасти/, тролли хватают Сольвейг, поднимают и несут к Ледяной деве [Сольвейг и Ледяная дева находятся наверху, приложение №6, фото II][144]. Олафу удаётся вырвать у них Сольвейг [Олаф несет Сольвейг][145], но её снова отбирают вихри и ветры и подносят к Ледяной деве, которая пытается её заморозить, но Олафу удаётся героическим натиском её спасти от холодных, смертельных объятий Ледяной девы. 4т[акта] – бегут ледяные девы на помощь Ледяной деве. 12т[актов] – ветры вырывают Сольвейг от Олафа и пытаются её унести. 4т[актов] – Олаф несется за ветрами, дорогу ему преграждает все ледяное царство, устраивая коридор, чтобы заморозить его при беге. Но он, разбрасывая всех по сторонам, бежит, но в это время вихри несут по воздуху Сольвейг, в сторону противоположную той, в которую несется Олаф [нечисть выстраивает коридоры].[146] 8т[актов] – Олаф поворачивает обратно, куда ветры понесли Сольвейг и разбрасывает преграждающих ему дорогу троллей, бежит. 8т[актов] – дорогу ему преграждает Ледяная дева. Он бросает ее далеко от себя в воздух и ее еле успевают подхватить вихри. Олаф догоняет ветры и отнимает у них Сольвейг. 8т[актов] – вся масса окружает их и навивает на них холод, пытаясь заморозить, но Олаф только смеется над ними, крепко обняв свою Сольвейг. 5т[актов] – тогда Ледяная дева, подхваченная ветрами, несется на них, чтобы заморозить слёта, но Олаф вырывает от ветров Ледяную деву и отшвыривает от себя. 16т[актов] – все ледяное царство видя богатырскую силу Олафа в страхе жмется к Ледяной деве [полёт девы]1. 8т[актов] – Олаф подходит к ним, они в страхе движутся вместе с его ходом вокруг них. 8т[актов] – он вырывается в сердцевину. Все рассыпаются в стороны, и хватает Ледяную деву. В это время выходит солнце, лед тает, цветет весна, забил водопад. 21т[актов] – Олаф берет Ледяную деву, бежит с ней к скале и бросает в водопад, который низвергает её в пропасть. В ужасе гибнет ледяное царство. Тает на глазах Олафа и скрывается в пучине водопада».[147]

---

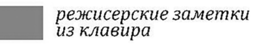
[141] Там же.
[142] Там же.
[143] Там же.
[144] Фото сцены битвы 3 акта, Сольвейг в руках ветров // ЦГАЛИ СПб. Ф.87, оп. 2, д. 53. Л.2.
[145] Михайловский театр. Нотная библиотека. Клавир с режиссёрскими пометками Л. Якобсона. Инв.номер: 004101.
[146] Там же.
[147] Хореографическая композиция / Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л.15-17., сопоставлено и полностью совпадает с режиссерскими заметками в клавире // Клавир с режиссёрскими пометками Л. Якобсона. Инв. номер: 004101.

Но такая смерть Ледяной Девы вступала в диссонанс с общим романтическим настроением балета, поэтому сам Леонид Якобсон считал, что финальная сцена не удалась. Он присутствовал на обсуждении Союза театральных деятелей, посвящённом спектаклю, и в своём выступлении, говорил о финале так: «Нам совершенно не удалась концовка. Здесь вина, главным образом, постановочной части. Чем закончилась битва Олафа с ледяным царством? Весенним цветением природы, грандиозным водопадом (я мыслил его метров 8 высоты), в котором погибало всё Ледяное царство. Когда Олаф берет Ледяную деву, подходит к обрыву и толкает её вниз – это ничтожно. Это сделано театром. Нужно было в тот момент, когда борьба достигает своего апогея, чтобы все кругом расцвело, чтобы засияло солнце, забил водопад, и весна поглотила бы все ледяное царство. К сожалению, это не удалось. И тут правы все, кто бросает упрек в финале этой борьбы».[148]

Но, несмотря на неудавшиеся задумки, на скромную премьеру, которая «почти не имела прессы»,[149] балет прошёл испытание временем: за двадцать с лишним лет пребывания в репертуаре Малого оперного театра он прошел 241 раз.[150] По воспоминаниям Марии Грибановой, публика очень любила «Сольвейг», и в зале всегда был аншлаг. Но наступил момент, когда балет исчез с афиш. Его сняли в середине 1970-х годов для того, чтобы обновить износившиеся за двадцать лет костюмы, но на сцену его так и не вернули.[151] Вступиться за балет оказалось некому. Его создатель умер в 1975 году.

Леонид Якобсон в балете «Сольвейг» доказал актуальность классического наследия, показав возможные пути развития и переосмысления классического танца, намеченные в балете «Шурале» и реализованные в балете «Сольвейг», а впервые за долгое время возрожденные в этом балете «принципы симфонического развития тем и полифонического введения голосов плодотворно сказались»[152] не только на дальнейшем творчестве балетмейстера, но и на творчестве других советских балетмейстеров. От этого, еще несправедливее, кажется, то, что, в отличие от «Пламени Парижа», «Лауренсии» и других драмбалетов, балет «Сольвейг» не сохранился в репертуаре. Возможно, стоит подумать над его возобновлением.

[148] Обсуждение спектакля «Сольвейг» 20 апр. 1953 // Библиотека СТД СПб. Стенографический отчет. Л.59-60.
[149] *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. С.73.
[150] Архивы Санкт-Петербурга. [Центральный государственный архив литературы и искусства]. Сольвейг. 1952 // URL: https://spbarchives.ru/aykobson_1 (дата обращения 13.12.2019)
[151] По воспоминаниям Марии Грибановой. Беседа 11.03.2020.
[152] *Красовская В.* Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 36.



-204- SUITE.

I.

DER BRAUTRAUB. INGRID'S KLAGE.

La Plainte d'Ingrid.

Edvard Grieg, Op. 53.

Allegro furioso. руки в стороны **Andante.** упали руки

Piano. *ff* *p*

Тоже 2 раза **Andante doloroso.** на колени

ff *p*

с танца *cantabile* руки корона руки вниз прыжок 2-ой прыжок

глисад алясгон рука-рука ронд фан в сторону

f *m.s.*

голову склонила на плечи, подебуре арабеск 2-ой раз сисон форме

m.d. *fp* *m.s.* *m.d.* *fp* сисон форме назад *fp*

тур в атитюде
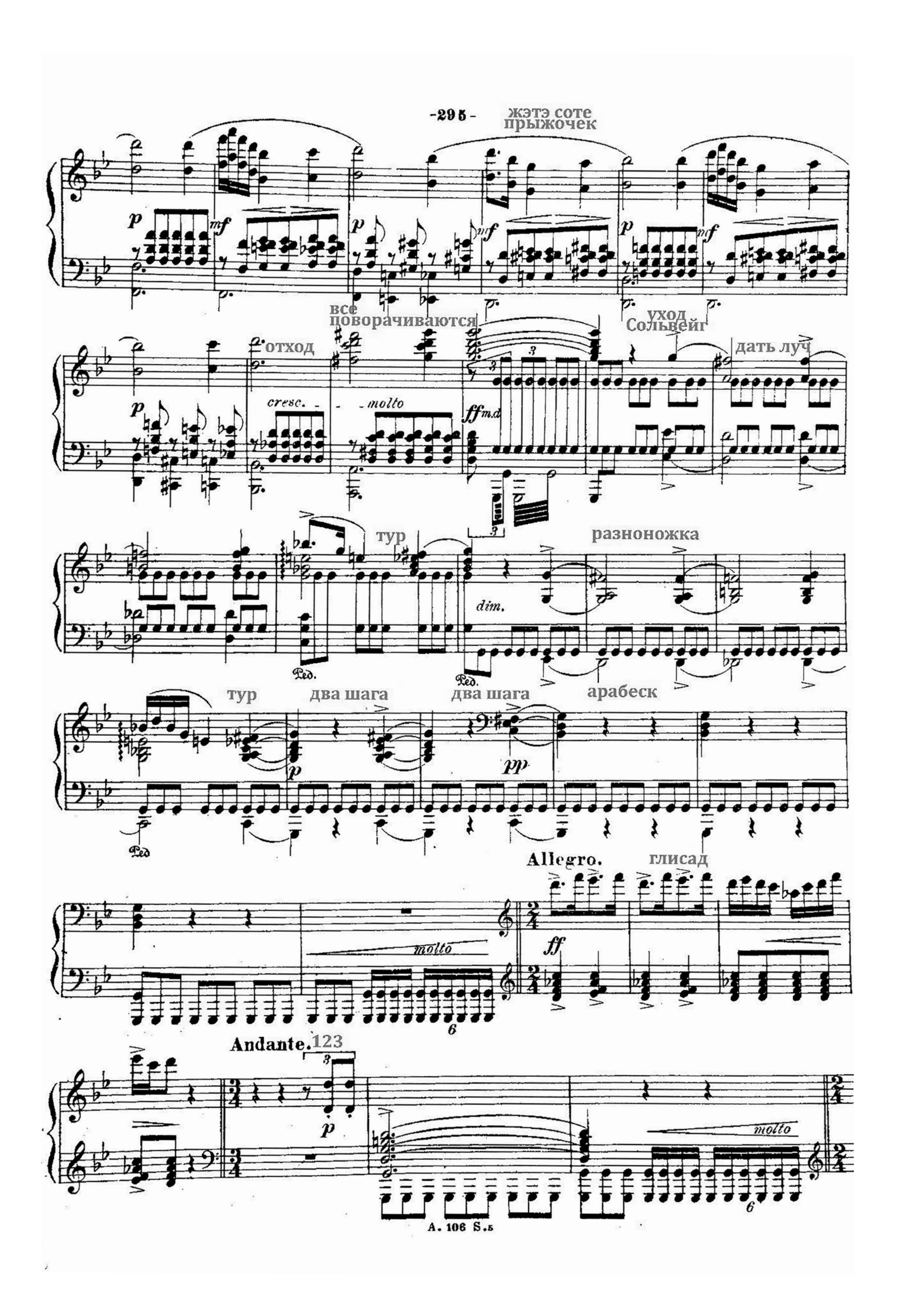
арабеск поворот поворот *molto* *ffz* сисон томбе 2-ой раз 3-й раз
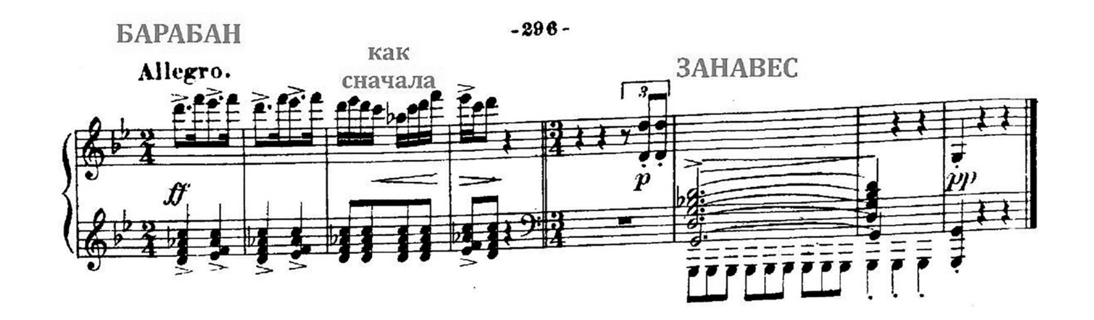
fp *m.s.* *f* ронд рукой *p*

па де бурре *f* *p* *mf*

2 глиссада, поворот к подругам в другую сторону

A.106 S.6


-295-
жэтэ соте
прыжочек
все
поворачиваются
отход
cresc.
molto
уход
Сольвейг
дать луч
тур
разноножка
dim.
тур
два шага
два шага
арабеск
Allegro.
глисад
molto
Andante.
123
molto
A. 106 S.5





Сцена битвы 3 акта, Сольвейг в руках ветров // ЦГАЛИ СПб ф.87, оп. 2, д. 53. Л.2.

Список источников

Михайловский театр. Архив

1. Эскизы декораций и костюмов (сканы 10 штук с инвентарными номерами) // Эскизный фонд Михайловского театра.

Михайловский театр. Нотная библиотека

2. Клавир с режиссёрскими пометками Леонида Якобсона. Инв. номер: 004101.
3. Партитура балета «Сольвейг» (инвентарный номер: 005105)

Союз театральных деятелей. Санкт-Петербургское отделение. Рукописный отдел библиотеки

4. Обсуждение спектакля «Сольвейг» 20 апреля 1953 г. Стенографический отчёт. Инвентарный номер: 1162-с. Среди выступавших Л.В. Якобсон.

Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ)

5. Дело об авторских правах либретто // Ф. 87, оп. 1, д. 100. Л. 100.
6. Краткое изложение и авторские комментарии к постановке Лопухова 1922 г. // Ф. 87, оп. 1, д. 102. Л. 9.
7. Ледяная дева балет. Либретто Слонимского // Ф. 290, оп. 7, д. 152. Л.15.
8. Литературно-иллюстрационный материал, черновики и наброски либретто // Ф. 87, оп. 1, д. 103. Л. 79.
9. Партитура «Снежной королевы» Грига /отрывок/ с балетмейстерскими пометками // Ф. 87, оп. 1, д. 105. Л. 4.
10. Переписка о постановке балета «Ледяная дева» // Ф. 290, оп. 1, д. 282. Л.9.
11. Программа спектакля «Ледяная дева» постановка Ф. Лопухова // Ф. 87, оп. 1, д 109. Л. 14.
12. Программа спектакля 1963г. // Ф. 87, оп. 1, д. 108. Л. 19.[153]
13. Режиссерские разметки и монтировки, черновики, наброски // Ф. 87, оп. 1, д. 104. Л. 188.
14. Рецензии. Газетные вырезки. // Ф. 87, оп. 1, д. 110. Л. 5.
15. Смета на возобновление балета «Ледяная дева» // Ф. 290, оп. 1, д. 299. Л. 91.
16. Сольвейг // Ф. 87, оп. 2, д. 53. Л. 30.
17. Сольвейг, балет, комп. Э. Григ, либр. Л.В. Якобсон // Ф. 290, оп. 7, д. 151. Л. 31.
18. Сольвейг. Фотокопии // Ф. 87, оп. 2, д. 12. Л. 9.
19. Статья неизвестного автора[154] о балете «Сольвейг» /машинопись // Ф. 87, оп. 1, д. 106. Л. 4.

[153] Название дела не соответствует его содержанию, в нём хранится кроме программы 1963 г., программа с премьеры 1952 г., а также брошюра на трёх языках 1961 г.

[154] Автором работы опознана Г.Н. Добровольская. Доведено до сведения работников архива.

20. Хореографическая композиция / Машинопись/ // Ф. 87, оп. 1, д. 101. Л. 19.

21. Слонимский Ю. Либретто «Нильс и Хельга» // Ф. 87 оп. 1, д. 99. Л. 29.

22. Якобсон Л.В. Либретто. Автограф // Ф. 87. оп. 1, д. 98. Л. 74.

Материалы периодической печати

23. Заранек С., Пустыльник И. Балет «Сольвейг» // Вечерний Ленинград. 1953. 25 марта. №72. С.3.

24. Кригер В. На балетных спектаклях // Труд. 1956. 20 июля. №167. С.3.

25. Эльяш Н. Спустя шесть лет // Советская культура. 1956. 24 июля. №86. С. 3.

Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека

26. Абызова Л. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века. Учебное пособие. СПб.: Композитор. Санкт–Петербург, 2012. С. 82–91.

27. Альбом вырезок по Малому театру оперы и балета за 1952–1955 годы. Количество вырезок: 85.

28. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 302.

29. Громова Е. Детские танцы из классических балетов. СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов. 2000. С. 52–64.

30. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. 176 с.

31. Звездочкин В. Творчество Леонида Якобсона. СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов, 2007. С. 63–68.

32. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. С. 34–36.

33. Малый оперный театр. Л. 1956. с. 22–24.

34. Петербургский балет. Три века. Хроника. Том V. 1951-1975. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2016. С. 40–41, 82.

Интернет-источники

35. Архивы Санкт-Петербурга. [Центральный государственный архив литературы и искусства]. Сольвейг. 1952 г. // URL: https://spbarchives.ru/aykobson_1 (дата обращения 13.12.2019).

36. Классическая музыка. Словарь музыкальных терминов. // URL: https://cl.mmv.ru/vocab.htm (дата обращения 16.03.2020).

37. Фотогалерея мастеров музыкального театра. Балет Сольвейг. // URL: http://www.gallery-mt.narod.ru/pages-ballets/balet_s5.html (дата обращения 08.03.2020).

Интервью и беседы

38. Личная беседа с Марией Александровной Грибановой 11.03.2020

39. Личная беседа с Ольгой Ивановной Розановой 12.03.2020.

Материалы личных архивов

40. Фотографии из личного архива танцовщицы Малого театра оперы и балета Людмилы Павловной Камиловой.

Полина Волкова

Магистратура, I курс. 52.04.01. Теория и история хореографического искусства

Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА П.А. ГУСЕВА НА ПОСТУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С.М. КИРОВА

В 1946 году Петр Андреевич Гусев занял пост художественного руководителя балетной труппы ГАТОБа имени С.М. Кирова, который станет одним из важнейших этапов в его карьере. На этом посту он сменил своего учителя – Федора Васильевича Лопухова, оставшегося в театре балетмейстером и репетитором.

19 сентября 1946 года, в начале сезона, состоялось производственное совещание балетной труппы ГАТОБа, новый художественный руководитель П.А. Гусев активно выступал, говорил об изменениях, необходимых для улучшения положения дел в театре.

«Тов. Гусев указывает на целый ряд недостатков работы театра, как- то: частые замены спектаклей, снижение художественного тонуса постановок по вине некоторых ведущих товарищей, отсутствующих в горячую пору открытия и закрытия сезона. <…> Докладчик говорит о необходимости самого деятельного участия ведущих товарищей в повседневной жизни коллектива, о воспитании молодежи, о необходимости напряженной работы над собой каждого члена коллектива»[155].

Из доклада П. А. Гусева ясно, что он любит и переживает за балет ГАТОБа. «Со школьной скамьи здесь воспитывалось творческое беспокойство, жажда и чувство нового»[156] – говорил новый художественный руководитель на совещании. Он обращал внимание не то, что ленинградский балет имеет особую роль в жизни города – он устоял в годы Великой Отечественной войны и продолжал работать и радовать зрителей, несмотря на все ужасы и лишения блокады. Ленинградская труппа унаследовала шедевры балетного искусства императорской сцены, которые должны быть восстановлены и бережно сохранены для потомков. Наравне с сохранением классического репертуара необходимо и создание спектаклей на современную тему, ведь именно на сцене ГАТОБа был впервые показан балет по советской пьесе – «Красный вихрь» (1924) Ф.В. Лопухова. «Это событие сделало ленинградский балет гордостью советского народа»[157].

---

[155] Утвердить былую славу Ленинградского балета (на производственном совещании в балетном коллективе) // За советское искусство. 1946. № 15. С. 1.
[156] Слава ленинградского балета // За советское искусство. 1946. № 16. С. 2.
[157] Там же.

Обращалось внимание и на текущие проблемы: «Подбор людей в настоящее время проводится недостаточно строго. Группа ведущих солистов мала, коллектив потерял часть балетмейстеров. У кордебалета отсутствует чувство ансамбля, понимание стиля, среди молодежи не чувствуется творческого беспокойства»[158]. Еще одним вопросом, волновавшим Петра Андреевича, стало сокращение репертуара до восьми спектаклей, что было для академического театра чрезвычайно мало. Кроме того, у него вызывало недоумение отсутствие заказов на новые постановки для композиторов и балетмейстеров.

П. А. Гусев всегда поддерживал молодых артистов, так что и им было уделено место в докладе. «Молодежь мало уважает старших товарищей, а между тем сценическая преемственность одного поколения, творчески усвоенная другими, составляет залог здорового развития актерского искусства. <…> Молодежь должна добиваться большой содержательности, разнообразия танца, тщательной работы, любовной отделки деталей»[159]. Помочь подрастающему поколению в достижении этих целей, по мнению Гусева, должен педагог, который будет добиваться результатов от своих учеников, положительно влиять на их работу, заботиться.

Все же главную задачу Петр Андреевич видел в восстановлении творческих сил балета. Задача эта для него достигала масштабов государственной важности, ведь советскому народу нужен современный балет, который отразит жизнь советского народа. Гусев верил в труппу, видел у нее достойное будущее. Доклад нового руководителя был восторженно принят другими участниками заседания.

В период руководства Гусева репертуар ГАТОБа активно пополнялся восстановленными классическими балетами и современными «драмбалетами», утраченными в годы войны.

В честь 75-летия постановки Мариусом Петипа балета «Дон Кихот» Гусев решил возобновить этот спектакль на сцене ГАТОБа. Ряд изменений сделали его более выигрышным, чем предыдущие редакции. «Мы должны признавать правильность пути, по которому пошел П.А. Гусев, реставрируя “Дон Кихот”. Прежде всего, сюжетная линия спектакля стала более ясной и стройной. Тема неудачного сватовства Гамаша к Китри получила свое завершение в последнем акте»[160].

Также был упразднен пролог, что позволило убрать паузу между 1 и 2 картинами, сделать действие более лаконичным. А. Андреев отмечал: «Идея спектакля стала нам более близкой и понятной. Отпала история с добрым герцогом – прообразом традиционного идеального монарха <…>. Последний акт новой редакции “Дон Кихота” вместо замка герцога переносит нас на площадь Барселоны, на место 1 акта»[161]. Новой становится общая концепция балета, в которой подчеркивается роль Дон Кихота в соединении любя-

[158] О наших недостатках // За советское искусство. 1946. № 16. С. 2.
[159] Несколько слов о молодежи // За советское искусство. 1946. № 16. С. 2.
[160] *Андреев А.* К вопросу реставрации балета «Дон Кихот» // За советское искусство. 1946. № 17. С. 3.
[161] Там же.

щих Китри и Базиля и торжестве любови. Такой трактовке способствовало изменение сцены дуэли Дон Кихота с Гамашем, с последующим изгнанием «незадачливого жениха». Критика благосклонно приняла новую редакцию: «В целом спектакль "Дон Кихот" значительно выиграл. Результатом серьезной работы П.А. Гусева явилась слаженность всего балета. Необходимо отметить четкость исполнения массовых танцев, а также осмысленность и оживление всех мизансцен»[162].

Новая редакция «Баядерки» 1948 года обогатилась двумя номерами, органично вплетенными в хореографическую ткань классического спектакля. Н. Зубковский сочинил и исполнил танец Золотого божка, а К. Сергеев поставил дуэт Никии с рабом. Также изменениям подверглась мужская вариация, переставленная П. Гусевым специально для А. Макарова. «Гусев изменил комбинации виртуозных движений с тем, чтобы подчеркнуть природные и технические достоинства исполнителя, проверил с молодым танцовщиком все мизансцены, уточнил его актерские задачи»[163].

В 1947 году П.А. Гусев предложил К. Сергееву возобновить балет «Раймонда», премьера которого состоялась на следующий год. К этому времени Сергеев зарекомендовал себя балетмейстером, уважительно относившемся к классическому танцу, однако не чуждым экспериментам. Его балетмейстерский дебют – «Золушка» (1946) – отдавал дань уважения мастерам прошлого, сочетая в себе пантомиму и танец. Гусев доверял Сергееву, знал, что тот справится с восстановлением спектакля, не утратив его первоначального стиля. В 1950 году Сергеев создаст новую редакцию «Лебединого озера». Этот балет станет настоящей визитной карточкой театра, и покажет высокий профессиональный уровень К. Сергеева, а также его бережное отношение к классическому наследию.

Петр Андреевич, взяв курс на возрождение балетов М. Петипа, не забывал и о спектаклях, поставленных советскими хореографами. Так, осенью 1946 года на сцену ГАТОБа вернулся балет «Бахчисарайский фонтан» Асафьева-Захарова. Поставленный в 1934 году в Ленинграде, он мгновенно стал достоянием ведущих театров Советского Союза. «Блестящая драматургия – сценарий балета может служить образцом. <…> На сцене – живые люди, законченные образы, страсти большой поэтической силы. <…> Влияние балета "Бахчисарайский фонтан" на творчество советских балетмейстеров – огромно. Отношение к драматургии и режиссуре в балетном спектакле в корне изменились…»[164] – писал Петр Гусев.

Отступать от намеченной линии по воспитанию и продвижению молодежи художественный руководитель не стал, назначив на главные партии И. Изралиеву и В. Ухова. Достигнуть вершин актерского мастерства, в силу неопытности, им не удалось, но произвести хорошее впечатление на зрителя они смогли.

[162] Там же.
[163] *Ильичева М.А.* Аскольд Макаров. Л.: Искусство, 1984. С. 39.
[164] *Гусев П.* Возобновление «Бахчисарайского фонтана» // За советское искусство. 1946. № 18. С. 4.

Удачным «восстановлением» стал весной 1947 года балет-феерия «Щелкунчик» П.И. Чайковского, поставленный В. Вайноненом в 1934 году и поразившей тогда зрителя своей красотой.

Зимой 1947 года театр показал спектакль «Весенняя сказка» на музыку Б. Асафьева в постановке Ф. Лопухова, по либретто Ю. Слонимского. Союз балетмейстера-новатора, поставившего «Ледяную деву», и успешного композитора, написавшего «Бахчисарайский фонтан», предполагал успех спектакля. Однако этого не случилось. Петр Андреевич Гусев выступал против хвалебных фраз в адрес спектакля. Несмотря на авторитет Ф.В. Лопухова, Гусев считал недопустимым восхищаться его постановками, если они того не заслуживали. «От Лопухова мы вправе требовать большей выдумки, большей изобретательности. Основной недостаток спектакля – большое смешение стилей, манер, жанров»[165].

Почти сразу после премьеры «Весенней сказки» (8 января 1947 года), началась подготовка нового балета – «Дочь народа» (на премьере – «Татьяна»). Первые репетиции начались уже 26 января. Автором либретто выступил В.Е. Месхетели, композитором – А. Крейн. «Любовь к Родине, дружба – основная тема либретто»[166] – писал хореограф спектакля В. Бурмейстер.

23 апреля 1946 года состоялся первый черновой показ балета. Художник В.М. Ходасевич представила свои эскизы костюмов и декораций. «Коллектив балета во главе с П.А. Гусевым и В.П. Бурмейстером работает над этим спектаклем с большим воодушевлением и творческим подъемом. <…> Даже в черновом, незаконченном виде спектакль волнует, от него веет искренностью, молодостью, неподдельным героем и неподдельным весельем»[167] – отмечала О. Берг.

12 июня состоялась премьера балета «Татьяна» («Дочь народа»). Спектакль можно считать победой постановщиков на пути к созданию советского балета. Владимир Бурмейстер был рад работать с труппой Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, а также благодарил Петра Гусева, «который оказал неоценимую помощь во всех затруднениях»[168]. «Спектаклю очень помог П.А. Гусев своей бесконечной энергией и требовательностью»[169] – отмечала Н. Ястребова.

Петр Андреевич стремился сделать балет ГАТОБа лучшим в стране и требовал полной отдачи в работе от всей труппы. Он пытался создать театр, соответствующий реалиям того времени. Премьер театра Семен Каплан, автор статьи, посвященной 25-летию творческой деятельности П.А. Гусева, писал: «Балетная труппа в этом году сделала очень большой шаг в расширении своего репертуара. Этому успеху содействовал Петр Андреевич Гусев. Его 25-летний путь артиста, педагога, художника дает все основания для того, чтобы выразить уверенность, что в дальнейшем он будет работать еще лучше и плодотворнее»[170].

---

[165] *Берг О.* Обсуждение спектакля «Весенняя сказка» // За советское искусство. 1947. № 3. С. 3.
[166] *Бурмейстер В.* Коротко о новом балете // За советское искусство. 1947. № 8. С. 2.
[167] *Берг Л.* Почетная задача // За советское искусство. 1947. № 8. С. 2.
[168] *Бурмейстер В.* Некоторые итоги // За советское искусство. 1947. № 12. С. 3.
[169] *Ястребова Н.* Простая девушка // За советское искусство. 1947. № 12. С. 4.
[170] *Каплан С.* Творческий труд артиста // За советское искусство. 1947. №13. С. 3.

Сезон 1947/1948 был отмечен премьерой балета «Милица» Б. Асафьева в постановке В. Вайнонена. «Милица» продолжала открытую «Татьяной» серию балетов на советскую тему. Спектакль был посвящен юбилею – 30-летию Великого Октября, что увеличивало ответственность, возложенную на постановщиков. Премьера прошла 29 декабря 1947 года с большим успехом.

В 1949 году отмечалось 150-летие со дня рождения великого русского поэта А.С. Пушкина и, конечно, такой знаменитый театр, как ГАТОБ, не мог пройти мимо этого юбилея. Постановку балета «Медный всадник» Р. Глиера руководство театра решило доверить маститому хореографу Ростиславу Захарову. «Трудности, лежащие перед постановщиком и исполнителями, – огромны. “Медный всадник” – произведение философское»[171]. 14 марта 1949 году спектакль увидел свет и сразу утвердился в репертуаре, несмотря на неоднозначную оценку.

Ранее, в 1948 году, на заседании Художественного совета театра 29 сентября Петр Андреевич Гусев поднимал вопрос о пополнении репертуара новыми постановками, среди которых упоминал и балет «Шурале» хореографа Леонида Якобсона, премьера которого состоялась в 1945 году в Казани. Постановку поддерживала Н.М. Дудинская, говоря, что она «много слышала об этом спектакле, Якобсон способный человек, и мы все хотим с ним работать»[172]. Также Дудинская отметила, что «Шурале» можно поставить в 1949 году, но после премьеры «Медного всадника».

В протоколе совещания дирекции театра от 24 апреля 1949 года зафиксированы аргументы Гусева, которые он снова приводит в пользу «Шурале»: «Все наши последние работы вносят много нового и интересного в смысле режиссерском, но не решаются в смысле хореографическом. У Якобсона – новый оригинальный язык танца. Очень важно оживить эту сторону работы. Второе его достоинство: он очень мало назойливо национален»[173].

Вспоминая этот период в истории балета, Федор Лопухов также указывает на малое количество в репертуаре именно танцевальных спектаклей. «Наводнение сцены “режиссерскими балетами”, “балетами без балета” достигло к концу 40-х чуть ли не высшей точки. <…> Из таких спектаклей балет или изгонялся постановщиком, или уходил сам, как явно чужой. <…> Посмотрев репетиции спектакля (“Шурале” – П.В.), я пришел в восторг. Наконец-то! Наконец-то на смену режиссерам пришел балетмейстер, на смену мастерам пантомимных сцен – поэт танца»[174].

Премьера «Шурале» на сцене ГАТОБа состоялась в мае 1950 года, уступив в очереди на сценическую жизнь ряду «драмбалетов» («Медный всадник» и «Красный мак» Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского) и новых редакций классического наследия («Лебединое озеро» К. Сергеева).

---

[171] Балет «Медный всадник» // За советское искусство. 1948. № 16. С. 1.
[172] Протокол рассмотрения репертуарного плана театра на 1949 и на 1950-52 гг. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 450. Л. 11.
[173] Протокол совещания при дирекции от 24 апреля 1949 г. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 461. Л. 6.
[174] *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. С. 316.

П.А. Гусев сыграл огромную роль не только в переносе «Шурале» в Ленинград, но и в его редактуре. Он «направлял мысль Якобсона, подсказывая необходимые переделки, <…> сам сочинял недостающие куски»[175].

1 марта 1951 года Гусев ушел из ГАТОБа имени С.М. Кирова. В характеристике с места работы его отмечали как человека, который «хорошо организует в труппе репетиционно-педагогическую работу, добиваясь от балетного коллектива исполнения, стоящего на высоком профессиональном уровне»[176]. Петр Андреевич Гусев открыл путь множеству молодых артистов, среди которых О. Моисеева, И. Зубковская, А. Осипенко, Б. Брегвадзе, А. Макаров и другие. Он требовал от танцовщиков полной отдачи как технической, так и эмоциональной. Это позволило ему за короткий срок поднять уровень исполнения на высокий профессиональный уровень, достойный академического театра с вековой историей.

Таким образом, за время работы П.А. Гусева на посту художественного руководителя репертуар театра обогатился на более чем десять балетных спектаклей, среди них были как балеты на современную тематику, так и восстановленные шедевры классического наследия. Нужно отдать дань уважения Гусеву за желание возобновлять балеты прошлого, ведь они могли быть безвозвратно утеряны в годы войны. П.А. Гусев очень чутко ощущал потребности театра, подбирал и отстаивал балеты, в успехе которых он был уверен. Благодаря его стараниям, труппа театра не только преодолела тяжелое послевоенное время и восстановила свой творческий потенциал, но и обогатилась молодыми талантливыми кадрами, в будущем великими мастерами балетной сцены.

[175] *Слонимский Ю.И.* В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 245.
[176] Характеристика П.А. Гусева // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 2. Д. 107. Л. 32.

Валерия Богданова

Бакалавриат, II курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

ГЕОРГИЙ АЛЕКСИДЗЕ – МАСТЕР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИМФОНИЗМА

Георгий Дмитриевич Алексидзе родился в Тбилиси 7 января 1941 года. Его родителями были Тамара Лукинична Алексидзе и Дмитрий Александрович Алексидзе – театральный деятель, народный артист СССР, крупный режиссер и педагог.

Отец начинал свой путь как балетный артист вместе с сестрой Ириной в школе классического танца, основанной итальянской балериной и педагогом Марией Иосифовной Перини, в то время работающей в Тбилиси. Выпускниками этой школы были Илико Сухишвили[177], Нина Рамишвили[178], Симон Вирсаладзе[179], Елена Чикваидзе[180], Вахтанг Чабукиани[181].

Впоследствии Дмитрий Александрович ушёл в драматический театр, а его сестра – Ирина Александровна, тетя Георгия Дмитриевича, продолжила балетное образование. С ней в возрасте пяти лет Георгий Дмитриевич впервые вышел на сцену в балете «Горда»[182]. «Путь Георгия Алексидзе в искусство был предопределён: и генами, и семейной традицией, и общей атмосферой всего окружения»[183].

В 1950 году Г. Д. Алексидзе поступил в Тбилисскую хореографическую студию и в 1958 году закончил ее. В 1960 году окончил Хореографическое училище ГАБТ СССР Министерства культуры РСФСР (сейчас – Московская государственная академия хореографии) по классу Асафа Мессерера[184].

Затем Георгий Алексидзе попытался поступить в ГИТИС, но получил неудовлетворительную оценку по истории КПСС на вступительных экзаменах. И он поступил на кафедру хореографии Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Основателем этой кафедры был Федор Лопухов – создатель жанра танцсимфонии. Этот факт оказал существенное влияние на художественный язык и специфику постановок Георгия

[177] Илья (Илико) Ильич Сухишвили (1907–1985), грузинский советский артист балета, хореограф. Народный артист СССР.

[178] Нина Шалвовна Рамишвили (1910–2000), советская грузинская артистка балета, балетмейстер. Солистка (1945–2000) и худ. рук. (с 1972) Гос. академического ансамбля народного танца Грузинской ССР.

[179] Симон Багратович Вирсаладзе (1908–1989), советский театральный художник, сценограф, живописец, педагог. Гл. художник ГАТОБа им. С. М. Кирова (1940–1962).

[180] Елена Георгиевна Чикваидзе (1910–1996), засл. артистка РСФСР (1948), засл. деятель искусств РСФСР (1976), артистка ГАТОБа им. С. М. Кирова (1929–41).

[181] См.: *Барутчева Э. С.* Георгий Алексидзе. Хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. С.14.

[182] «Горда» («Важибедия»), балет в 4 актах 10 картинах. Композитор Д. А. Торадзе, сценограф В. М. Чабукиани и О. Эгадзе, балетмейстер Чабукиани. Премьера 30.12.1949 в Театре им. Палиашвили,

[183] *Барутчева Э.* Георгий Алексидзе. Хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. С.18.

[184] *Алексидзе Г.* Балет в меняющемся мире; [авт. предисл. Б. А. Илларионов; лит. запись и сост. Л. И. Абызовой]. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008. С. 159.

Алексидзе. «Сегодня абсурдно даже подумать, что Алексидзе ставил бы балетные драмы с соблюдением всех принципов реалистичного театра, а в компоновке движений руководствовался бы принципом “психологической окраски” pas согласно гитисовской “методике Захарова”<…> Встреча с “формалистом” Лопуховым, давшим грамотный импульс “инструментальному” таланту молодого хореографа, нынче кажется единственно возможной»[185], – отмечает во вступительной статье к книге «Балет в меняющемся мире» Б.А. Илларионов.

Для Г. Алексидзе было очень важным не столько создать постановку, сколько понять композитора, глубину его мысли, смысл его музыки. Хореограф чаще всего выбирал сочинения композиторов эпохи классицизма, барокко, а также музыкальные произведения представителей венской классической школы – композиторов, достигших высокого мастерства в части тематического развития, разработки, создания классической формы сонатного allegro, сонатно-симфонического цикла. В связи с этим, проанализируем одно из произведений Г. Алексидзе – «Хореографические фантазии» на музыку 104 симфонии ре-мажор Й. Гайдна.

104 симфония ре-мажор Й. Гайдна является финальной симфонией композитора из цикла Лондонских, располагающихся в творчестве Гайдна под номерами 93-104. Они были написаны в Лондоне во время двух гастрольных поездок композитора в 1791–92 и в 1794–95 годах. Этот цикл относится к этапу позднего творчества Гайдна. 12 Лондонских симфоний считаются наивысшим достижением симфонизма композитора, ведь именно в них им был создан собственный тип симфонии, который не похож на другие и технически совершенен[186].

Симфония у Гайдна – своего рода обобщенная «картина мира»[187], в которой переплетаются разные стороны человеческой жизни – как серьёзные, так и юмористические, драматические, и даже лирико-философские, и все находятся в единстве и гармонии между собой. В его музыке зачастую преобладают мажорные тональности, а в их основе лежит народно-жанровый тематизм. Симфоническая музыка Гайдна характеризуется импровизационным характером, неожиданностью, контрастностью. Недаром говорят об излюбленных композитором «сюрпризах» и «розыгрышах», присутствующих во многих его произведениях. Именно 104 симфония, выбранная Г. Алексидзе для постановки «Хореографических фантазий» венчает творчество Гайдна – симфониста.

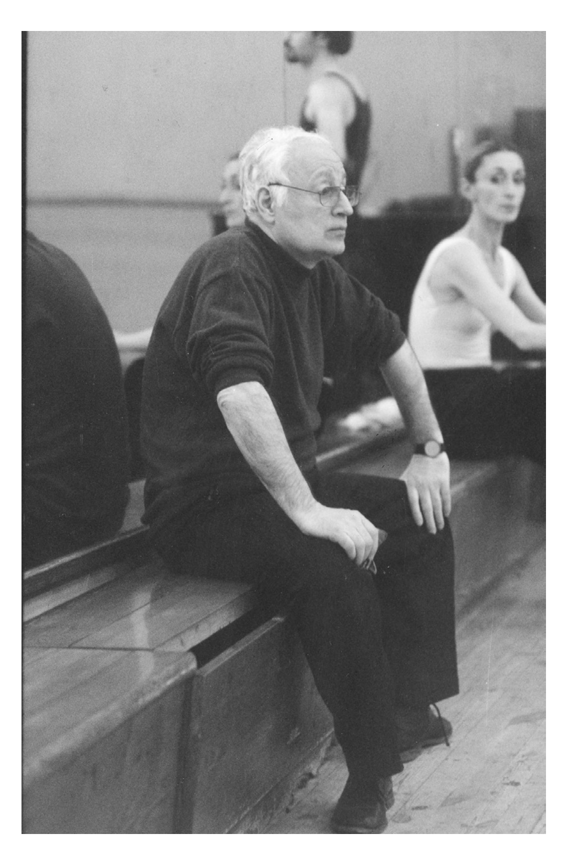
«Хореографические фантазии» поставлены балетмейстером в Пермском хореографическом училище в 2000 году. В балете сочетаются принципы хореографического симфонизма, которые Алексидзе использует исходя из теории Ф. Лопухова. «Хореографические фантазии» могут считаться продолжением жанра танцсимфонии в творчестве Г. Алексидзе.

---

[185] Там же. С. 3

[186] См.: *Новак Л.* Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Перевод с немецкого Д. Каравкина и Вс. Розанова. М.: Музыка, 1973. С. 238.

[187] Там же. С. 254.



Г. Д. Алексидзе на репетиции

Симфония №104 ре-мажор состоит из 4 частей: I. Adagio-allegro (где adagio является вступлением); II. Andante – Медленная часть симфонии; III. Менуэт с камерным трио; IV. Finale[188].

Первая часть симфонии начинается с грозными, решительными интонациями, вызывающими у слушателя ассоциации с траурным маршем[189]. Вступительную, медленную часть adagio Г. Алексидзе пропускает, начиная постановку с части сонатного allegro, представленного в трёхчастной форме. На первые ноты главной темы на сцене вступает дуэт. Начинается экспозиция. Далее появляется группа из четырех танцовщиков-юношей, вступающих на tutti.

Экспозиция заканчивается, начинается разработка. В ней постановщик вводит новый танцевальный состав из шести танцовщиц и солистки, разительно отличающийся по пластике танца и костюмам от основного состава первой части. Костюмы танцовщиц экспозиции, первой части allegro – классические пачки, стилизованные в духе эпохи жизни композитора, у юношей – похожие костюмы в том же стиле, а на голове у всех артистов – белые пари-

[188] См. *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие для муз. уч-щ. 5-е изд. М.: Музыка, Вып. 2: К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт - 1979. С.77.
[189] Там же, С. 88.

ки, напоминающие укороченный вариант парика аллонж, модного в Европе XVIII века. Хореография экспозиции – четкие, острые классические па, где руки танцовщиков движутся строго по позициям. В разработке композитором обыгрывается мотив третьего и четвёртого тактов главной темы[190]. Этот приём с небольшим изменением ритма, игрой оркестра на пианиссимо, повторяющийся затем в репризе, выглядит контрастно остальному музыкальному материалу. Алексидзе примечает этот момент, и на сцене происходит смена состава – появляется ансамбль в нежных лиловых шопеновских юбках, танцующий хореографию, которая по мягкой, лирической и плавной пластике рук и корпуса ближе к балету эпохи романтизма, что по стилю сильно отличается от виртуозных движений с классическими прыжками с заносками, характерными для первой части allegro. Такая смена состава согласно изменению ритма музыки и громкости выглядит довольно неожиданно, под стать присущим произведениям композитора «сюрпризам».



Презентация книги Г. Д. Алексидзе «Балет в меняющемся мире». Музей АРБ. 27 марта 2009 г.

В репризе на мелодию главной темы Алексидзе ставит не дуэт, как в экспозиции allegro, а женский ансамбль из восьми танцовщиц, исполняющий уже другую, несколько изменённую хореографию. Реприза – как музыкальная, так и хореографическая повторяет экспозицию с некоторыми изменениями и выступает как результат взаимодействия тем в разработке. Будто отголосками момента с новым составом из второй части allegro на сцене, одновременно

[190] Там же. С. 89.

артистами из экспозиции, появляется солистка в лиловой шопенке и вновь исчезает со сцены. На финальном tutti все артисты объединяются, и первая часть симфонии завершается.

Вторая медленная часть, andante, представлена в сложной трехчастной форме с контрастной, вместе с тем развивающей серединой[191]. Оформлена она в духе анакреонтических сюжетов. Солистка одета в украшенное цветами платье, напоминающее чем-то костюм Флоры из балета «Пробуждение Флоры», кордебалет – в простых крестьянских платьях до колена. Солист, одетый в золотистый комбинезон с крыльями, появившийся впервые на сцене с луком и стрелой, а в остальной части без сценических атрибутов, внешне напоминает Амура.

Тема второй части – мягкая, светлая, закруглённая, негромкая. На неё в такой же мягкой, нежной и спокойной пластике поставлен танец солистки и ансамбля. Неожиданное появление солиста на минорные интонации и фортиссимо словно вносит дисбаланс в картину, но впоследствии она снова уравновешивается. На последней вариации, написанной в ласковых, убаюкивающих интонациях, где солист танцует с четырьмя танцовщицами из кордебалетного ансамбля, медленная часть завершается.

Третья часть симфонии – это задорный, жизнерадостный менуэт с народным характером и камерным трио в центре[192]. Семеро танцовщиков – (четыре девушки и трое юношей) одеты в стилизованные красные костюмы, похожие на те, что были в первой части симфонии с белыми париками аллонж, но в этой части девушки не в пачках, а в платьях по колено.

Здесь ярко прослеживается, как Алексидзе пользуется одним из методов Лопухова – и народный, и классический танец слиты в единую картину. Таким образом постановщик подчёркивает истинное происхождение менуэта – крестьянское. Начало менуэта – бойкий танец с притоптываниями, движения юношей и девушек словно перекликаются. Также балетмейстер остроумно обыгрывает в движении танцовщиков юмористические сбои ритма игры оркестра, подчеркивая задорность и жизнерадостность музыки. Сочетание народных и классических движений в хореографии выглядит очень органично и музыкально.

Далее, в духе «сюрпризов» композитора, на сцене неожиданно появляется трио танцовщиков в сказочных костюмах, совершенно контрастное происходящему на сцене в начале менуэта. Здесь постановщик полностью исходит из музыкальной партитуры – на камерное трио ставит танцевальное трио. После исполнения танца они уходят со сцены, и вновь теми же танцевальными движениями, что и в начале, начинается менуэт с тем же составом из семи танцовщиков.

Финал симфонии написан также в форме сонатного allegro. Главная тема основана на народной песне «Ой, Елена»[193], а протяжные басы фаготов, вио-

[191] Там же. С. 90.

[192] См.: *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие для муз. уч-щ. 5-е изд. М.: Музыка, Вып. 2: К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт - 1979. С.89.

[193] Гайдн Симфония 104 ре мажор (1795): четвёртая часть симфонии. URL: https://www.muz-lit.info/симфония/гайдн-симфония-104/ (дата обращения 20.04.2020)

лончелей и контрабасов напоминают звучание крестьянской волынки, поэтому четвёртая часть вызывает сильные ассоциации с ярким, веселым деревенским праздником. Задорная и бойкая тема звучит сначала у скрипок, затем – у гобоев.

На первые звуки финала из-за кулис появляются танцовщики из первой части симфонии, исполняющие одинаковое движение из народного танца, как будто передразнивая главную тему. На первые два такта у танцовщиц руки располагаются на поясе (характерная для народного танца постановка рук), а на 3-4 такт они шутливо изображают игру на скрипке. Это движение служит лейтмотивом для финала, как бы символизируя любовь композитора к народной музыке.

В финале поочерёдно появляются танцовщики из всех частей симфонии, образуя своего рода калейдоскоп танцев. В темпераментной коде все составы объединяются на сцене в движении, поставленном на главную тему. Картиной ликующего народного танца симфония заканчивается.

Объединив воедино в балете и классический, и народный танец, бережно прислушавшись к музыке и внимательно изучив партитуру, Алексидзе воплотил в хореографии полёт мысли и фантазий композитора, материализовав на сцене его музыку.

Список использованных источников

1. *Абызова Л.* История хореографического искусства: отечественный балет XX – начала XXI века: Учебное пособие. СПб.: Композитор. СПб., 2012. 302 с.

2. *Алексидзе Г.* Балет в меняющемся мире; [авт. предисл. Б. А. Илларионов; лит. запись и сост. Л. И. Абызовой]. СПб.: Композитор. СПб., 2008. 165 с.

3. Аудиозапись. Гайдн Симфония 104 ре мажор (1795): четвёртая часть симфонии. URL: https://www.muz-lit.info/симфония/гайдн-симфония-104/ (дата обращения 20.04.2020).

4. *Барутчева Э.* Георгий Алексидзе. Хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. 205 с.

5. *Безуглая Г.* Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. №1 (54). С. 42–50.

6. Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром. URL: http://www/tchaikov.ru/rococo.html (Дата обращения 23.04. 2020).

7. *Добровольская Г.* О хореографическом тематизме // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. Вып. 5. С. 68–83.

8. *Илларионов Б.* Фёдор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 6–14.

9. *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие для муз. уч-щ. 5-е изд. М.: Музыка, Вып. 2: К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, 1979. 302 с.

10. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
12. *Новак Л.* Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Перевод с немецкого Д. Каравкина и Вс. Розанова. М.: Музыка, 1973. С. 238.

Анна Одинцова

Магистратура, I курс. 53.04.05. Искусство. Педагогика хореографии
Педагог Л.И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

РОМАНТИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ НА СЦЕНЕ НОВОСИБИРСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Новосибирский театр оперы и балета был открыт в мае 1945 года. Укомплектование даже маленького театра квалифицированными творческими кадрами в военное время казалось задачей непосильной. В Новосибирске же удалось создать творческий коллектив, который к окончанию войны был третьим в стране по численности. 1 апреля 1944 года при Новосибирском оперном театре открылась первая балетная студия под руководством солиста балета Дмитрия Константиновича Кирсанова. Студийцами на основе конкурса становились учащиеся, рабочие и служащие. В 1945 году художественным руководителем балетной студии и главным балетмейстером театра стал Михаил Федорович Моисеев.

В первый год работы театра балетная студия трудилась напряженно. Большинство ее учеников были приняты в штат и выступали в оперных спектаклях. Все свободное время молодые люди учились классическому и народному танцам, постигали мастерство поддержек, мечтали о первом балетном спектакле. Мечта осуществилась 26 июля 1946 года, когда М. Ф. Моисеев поставил балет «Корсар» [6. С. 5, 26].

Балет «Корсар»

«Корсар» – красочный балет на приключенческую тему из жизни корсаров с музыкой композиторов Адольфа Адана, Лео Делиба, Рикардо Дриго, Цезаря Пуни, хореографией Жюля Перро и Мариуса Петипа. Балет создан по одноименной поэме Байрона. За время жизни спектакля менялась хореография, добавлялись музыкальные номера, но сюжет оставался прежним с 1856 года до наших дней.

Премьера балета состоялась 23 января 1856 года в Grand Opera в Париже. Балетмейстер – Ж. Мазилье, художники – Э. Деплешен, Ш. Камбон, Ж. Тьерри и Мартен. Премьера в России – 12 января в 1858 года в Петербурге в Большом (Каменном) театре. Балетмейстер – Ж. Перро (с частичным использованием хореографии Ж. Мазилье; вставной pas d'esclave на музыку П. Ольденбургского в постановке М. Петипа). Художники – А. А. Роллер, Г. Г. Вагнер. Дирижер К. Н. Лядов. Для петербургской постановки балета Цезарь Пуни дополнил спектакль своими музыкальными номерами и оркестровками. Партию Конрада танцевал Мариус Петипа [1. С. 270].



«Корсар». Новосибирский театр оперы и балета. 1946 г.

С начала XX века «Корсар» шел практически на всех крупных сценах мира. А в Новосибирском театре оперы и балета «Корсар» стал первой балетной постановкой в истории театра.

Затем «Корсар» в Новосибирском театре возобновил Петр Андреевич Гусев (премьера 16 ноября 1962), в тот год назначенный главным балетмейстером театра. Им была восстановлена сцена «Оживленный сада» в постановке М. Петипа.

Из интервью П. А. Гусева, данного Валерию Ромму: «В 1961-62 годах я оставил пост главного балетмейстера Малого оперного театра в Ленинграде и отправился в Сибирь. Уговорил меня переменить судьбу директор Новосибирского театра. В Сибири я не пожалел об этом, хотя труппа оказалась маленькой – около 60 человек. Пришлось набирать новых артистов. Ездил по театрам, пытался и из Ленинградского хореографического училища забрать, и из Московского, откуда можно. Начал с восстановления первоначальной редакции Ж. Перро «Корсара». Этот спектакль я делал в Малом оперном театре к 100-летию постановки и в таком варианте перенес его на новосибирскую сцену. Но здесь мы сделали его побогаче. В общем интересно получилось…» [6. С. 154].

Петр Андреевич пришел в сибирский театр в расцвете балетмейстерских и организаторских способностей. С его приходом активизировались поиски лучших современных хореографических произведений. Список поставленных Гусевым балетов в Новосибирске поражает разнообразием: восстановленная «Ледяная дева», классика – «Корсар», «Жизель», «Лебединое

озеро», «Раймонда» и новинка – «Три мушкетера» В. Баснера, «Семь красавиц» К. Караева.

Далее «Корсар» был дважды восстановлен главным балетмейстером Новосибирского театра Владимиром Владимировым (21 мая 1993; 26 октября 1994).

Владимир Федорович Владимиров – артист, педагог Новосибирского хореографического училища. По окончании ГИТИСа (педагог Г. П. Прибылов) с 1977 года преподавал классический танец, был художественным руководителем училища (1983–1990), был художественным руководителем балета новосибирского театра (1990–1997) [4. С. 245].

Версия, поставленная на новосибирской сцене Игорем Зеленским и Вячеславом Хомяковым (премьера 3 апреля 2012) представляет собой ироничный взгляд современного человека на преувеличенные страсти героев. Это авантюрно-лирическая история держит в тонусе от начала до конца спектакля, а классические и характерные танцы радуют взыскательный взор балетоманов. Это тонкий сплав исторической хореографии Мариуса Петипа, восстановленной постановки Петра Гусева и новых хореографических сцен Вячеслава Хомякова. Один только корабль оставляет незабываемое впечатление от спектакля.

Захватывающий сюжет, приключения морских пиратов и сладкая нега восточных гаремов сделали «Корсар» одним из самых любимых балетов романтической эпохи. В 2-х-актной версии Фаруха Рузиматова (премьера 12 мая 2016), основанной также на классической хореографии Мариуса Петипа, большое внимание уделяется драматической составляющей, что делает спектакль привлекательным для зрителей всех возрастов. [5]

Балет «Эсмеральда»

«Эсмеральда» – балет в трех действиях, 5 картинах итальянского композитора Цезаря Пуни на либретто Жюля Перро. Музыка отдельных номеров написана Риккардо Дриго. Премьера состоялась 9 марта 1844 года в лондонском театре Her Majesty's Theatre (Театре Её Величества). В России балет впервые поставлен 21 декабря 1848 года в Большом (Каменном) театре Санкт-Петербурга.

В Новосибирске премьера балета «Эсмеральда» состоялась 12 марта 1953 года. Это была постановка балетмейстера, режиссера, педагога Михаила Львовича Сатуновского, заслуженного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, работавшего главным балетмейстером Новосибирского театра оперы и балета (1952–1958). Под его руководством были поставлены балеты: «Медный всадник» (1953), «Дон Кихот» (1954), «Лебединое озеро» (1955), «Жизель» (1957) и «Спящая красавица» (1958). Балетмейстер всегда много внимания уделял драматической стороне балетного спектакля.

«Сатуновский как балетмейстер работал просто замечательно, он был хороший актер, показывал за всех персонажей, – вспоминала народная артистка СССР Лидия Крупенина. – У него был дар перевоплощения. Всегда

мог живо, интересно рассказать и показать каждого героя. С «Эсмеральдой» театр объехал всю нашу страну, а в постановке М. Л. Сатуновского она шла на сцене 25 лет. Репетировать с Михаилом Львовичем было очень интересно. Он не останавливался в своих поисках наилучшего варианта исполнения для артиста, не стоял на месте, усложнял вариации, переставлял, добавлял что-то вместе с ростом исполнителя». [5]



Эсмеральда – Лидия Крупенина, Феб – Юрий Гревцов. «Эсмеральда». 1953 г.

1 июня 1955 года начались гастроли Новосибирского театра на прославленной сцене Большого театра СССР. Впервые за свою историю Большой театр предоставил свою сцену периферийному театру. Столичные зрители, критика, привыкшие снисходительно относиться к провинциальным гастролерам, с первого спектакля почувствовали, что скидок на периферийность не требуется. «Талантливые артисты новосибирского балета – Татьяна Зимина, Геннадий Рыхлов и другие пленили московских зрителей глубокой эмоциональностью исполнения и безупречной техникой. В "Дон Кихоте" и "Эсмеральде" самую высокую оценку зрителей заслужила Лидия Крупенина». [6. С.82, 85].



«Эсмеральда». 1955 г.

Балет «Жизель»

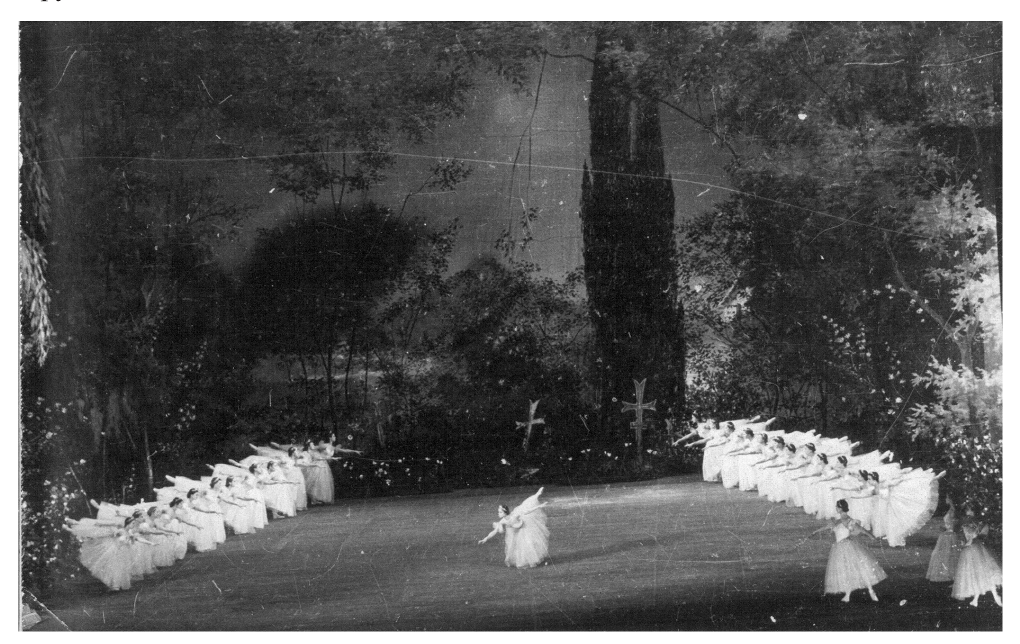
Балет «Жизель» – шедевр эпохи Романтизма. Музыка написана французским балетным и оперным композитором Адольфом Аданом. Балет был поставлен Жаном Коралли и Жюлем Перро.

Первая постановка «Жизели» в новосибирском театре состоялась 4 мая 1957 года. Балетмейстеры – М. Л. Сатуновский и Н. М. Уланова. Первыми исполнительницами партии Жизели были Лидия Крупенина и Татьяна Зимина, Партию графа Альберта танцевал Юрий Гревцов. Спектакль имел большой успех на гастролях в Китае в 1957 году. «Татьяна Зимина, выступив в партии Жизели, покорила зрителей и стала любимицей семимиллионного населения Шанхая», – сообщала газета «Советская Сибирь» [6. С. 87].

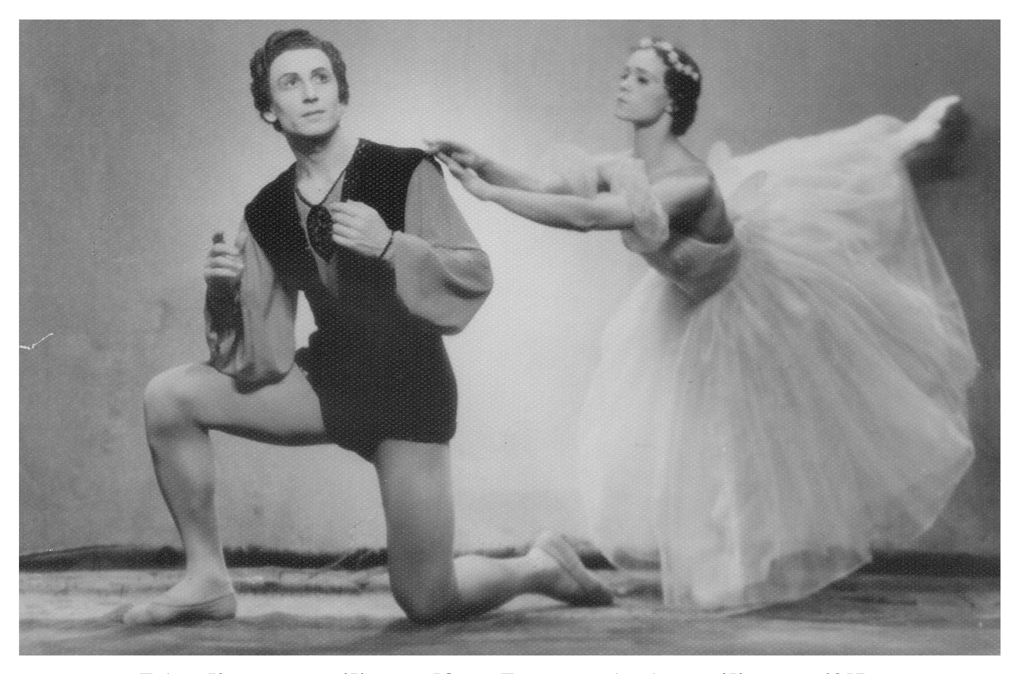
Следующее восстановление балета в редакции М. Сатуновского было сделано балетмейстерами С. Ивановым и В. Федониным (премьера 19 мая 1971). Эта версия шла в сибирском театре более 25 лет. На ней воспитано не одно поколение современных педагогов, передающих свой сценический опыт молодым артистам. Партию «Жизели» исполняли Людмила Кондрашова, Любовь Гершунова, Лариса Матюхина, Татьяна Кладничкина и другие.

Балет «Жизель» был обновлен Сергеем Вихаревым (премьера 26 сентября 1999). Вихарев, названный «наследником петербургских традиций классического танца», занимал в Новосибирском театре оперы и балета пост главного балетмейстера (1999–2006). В 1995 году Вихарев стал работать как

балетмейстер, одним из первых занялся реконструкцией старинных балетов, пытался возродить русский императорский балет во всем его размахе и великолепии. Его, много работавшего с архивами, отличал пиетет по отношению к русской балетной классике.



«Жизель». 1957 г.



Лидия Крупенина – Жизель, Юрий Гревцов – Альберт. «Жизель». 1957 г.

В Новосибирском театре под руководством Вихарева были поставлены «Спящая красавица» (1996; хореография М. Петипа в редакции К. Сергеева) и «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1998; хореография Л. Иванова, В. Вайнонена и собственная), «Консерватория Бурнонвиля, или Причуды балетмейстера» (1998; по А. Бурнонвилю в редакции Эльзы Марианне фон Розен), «Жизель» (1999; хореография Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа), «Дон Кихот» (2003; по А. Горскому и Ф. Лопухову), а также балеты М. Фокина «Шопениана» (2000), «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» (2000), «Карнавал», «Шехеразада» (2001) и танцы в опере «Аида» (2004; режиссер Д. Черняков) [4. С.246].

Следующее обновление, идущее на новосибирской сцене и по сей день, состоялось 21 апреля 2016 года. Балет называется «Жизель, или Вилисы». Хореография Жюля Перро, Жана Коралли, Мариуса Петипа в редакции Никиты Долгушина, которую переносили Михаил Мессерер и Евгения Костылева.

Долгушин был ведущим солистом Новосибирского театра оперы и балета (1961–1966), где сотрудничал с П. А. Гусевым, Ю. Н. Григоровичем, О. М. Виноградовым и другими видными деятелями искусств. Сам факт, что перспективный солист Ленинградского театра им. С. М. Кирова переехал в Сибирь в поисках высокого творчества, был показателем уровня и авторитета Новосибирского театра. Артист свидетельствовал: «Шесть лет, проведенные мной в Новосибирском театре, дали мне колоссальную закалку на всю жизнь. Здесь я станцевал всю классику. Это был, пожалуй, единственный театр в Союзе, который имел всю классику. Что-то имел Большой театр, что-то Кировский, а Новосибирский – все. Это было поразительное время расцвета и огромного объема репертуара» [6. С. 152].

Сегодня «Жизель» – самый старый балет, сохранивший первичный хореографический текст, структуру первоисточника, в котором важным является противопоставление реального и фантастического мира.

«Жизель – классика европейской хореографии, сберегаемая второе столетие на балетной сцене и останется на ней еще долгое время. Музыка балета драматична, по-настоящему танцевальна, местами очень изящна, образна и подкупает какой-то особой простотой языка», – писал о спектакле дирижер Юрий Файер [8. С. 561].

Балет «Сильфида»

В истории музыкального театра балет «Сильфида» занимает особое место. Премьера балета, состоявшаяся 12 марта 1832 года на сцене Grand Opera в Париже, ознаменовала начало блистательной эпохи балетного искусства – эпохи романтизма. Создатели «Сильфиды» – либреттист А. Нурри, композитор Ж. Шнейцгоффер, балетмейстер Ф. Тальони, художник П. Сисери. «Сильфида» поразила современников художественным совершенством, значительностью поэтического содержания. Ведущая тема романтизма – разлад мечты и действительности – получила на балетной сцене впечатляющую наглядность.



Любовь Гершунова – Сильфида, Анатолий Бердышев – Джеймс. «Сильфида». 1979 г.

На Новосибирский сцене премьера балета «Сильфида» состоялась 21 марта 1979 года. Постановку осуществлял 47-летний французский солист балета, педагог, балетмейстер, реставратор старинной хореографии Пьер Лакотт. Во время работы над книгой о романтическом балете в 1968 году он начал исследовать балетные архивы и коллекционировать исторические записи. В Гарвардском университете он нашел документы о «Сильфиде» Филлипо Тальони, уподобляясь археологу в течении пяти лет по отрывочным свидетельствам и описаниям, дневникам и рецензиям восстанавливал хореографическую партитуру. Широкую известность получил реконструированный Лакоттом и вновь рожденный балет «Сильфида» в 1972 году. Сцену Парижской оперы украсили декорации, созданные по эскизам П. Сисери, найденные в архивах. Пьер Лакотт выполнил задачу – вернул в репертуар шедевр после векового перерыва.

В впоследствии был осуществлен перенос этой постановки на сцену Новосибирского театра. Морозным январским днем 1979 года Пьер Лакотт оказался в центре Сибири – городе Новосибирске. По воспоминаниям работ-

ников театра, он был в ужасе от холодной зимы, где ему предстояла нелегкая работа над спектаклем. Он даже не понимал, как пользоваться подносом в театральной столовой…



После премьеры «Сильфиды» с Пьером Лакоттом. 1979 г.

Лакотт подошел к делу основательно и очень серьезно. Всех исполнителей, включая кордебалет, он подбирал сам. Почти три месяца шла работа над балетом. Выбор пал на молодых Любовь Гершунову и Анатолия Бердышева, исполнивших партии Сильфиды и Джеймса. Это было стопроцентное попадание. Прозрачность и невесомость балерины поражали публику и коллег. Ее танец отличался одухотворенностью, чистотой и воздушностью. Хороша была и другая исполнительница – Людмила Кондрашова. Интересный образ Джеймса создал Анатолий Бердышев. В роли Эффи, невесты Джеймса, была незабываема Татьяна Кладничкина. Вставное pas de deux второго акта танцевали Лариса Матюхина и Владимир Рябов.

«Мы понимали, что это за уровень, знали, что Гилен Тесмар супруга Пьера Лакотта, прима балерина Гранд Опера и великолепная исполнительница роли Сильфиды. Балетмейстер очень придирчиво и скрупулезно относился к работе стоп и все время говорил, что каждый шаг, каждую заноску, каждое движение нужно выделывать, не превращая в кашу. Все делать очень аккуратно, как в школе. Ноги с руками должны работать раздельно, как будто в тебе

два разных человека. Верх – корпус – и руки должны быть нереально воздушными, а низ – ноги – очень собранными и рабочими. Мы очень многому у него научились», – вспоминает народная артистка РСФСР Лариса Матюхина-Василевская, исполнительница вставного pas de deux в премьерном спектакле, а позднее роли Сильфиды.

Сибирская «Сильфида» не страдала музейной безжизненностью, была свежей, искренней. Спектакль заставил специалистов и зрителей по-новому, уважительно отнестись к балетмейстерской изобретательности мастеров начала XIX века, возможностям машинерии того времени. Чтобы развесить все декорации второго акта, не хватало штанкетов огромной новосибирской сцены. Приходилось проявлять находчивость, чтобы осветить декорации и исполнить волшебные превращения, полеты, исчезновения. Для этого заказали на авиационном заводе им. В. П. Чкалова новые современные механизмы [6. С. 193].

Когда дали занавес к началу второго акта, зрители встретили оформление сцены долгими, непрекращающимися аплодисментами. Принимали спектакль восторженно. [7].

К огромному сожалению артистов и публики балет «Сильфида», поставленный в близком к тальониевскому оригиналу ключе, который не шел к тому времени ни в одном театре в России, сняли в начале 1983 года с оговоркой «об окончании контракта».

Новосибирский театр был первым пунктом в покорении Пьером Лакоттом балетной сцены нашей державы.

Балет «Шопениана»

«Шопениана» или «Сильфиды» – одноактный балет или танцевальная сюита на музыку из произведений Фредерика Шопена, созданный Михаилом Фокиным в Мариинском театре в 1907–1908 гг. Конечно, этот спектакль не относится непосредственно к эпохе романтизма, а лишь имитирует ее, но по всем параметрам очень подходит к этому периоду.

Балет был придуман Фокиным с использованием музыки польского композитора и пианиста, одного из самых ярких представителей музыкального романтизма Ф. Шопена. Сам Фокин назвал балет «Reverie Romantique» романтическим мечтанием, грезой.

В новосибирском театре «Шопениану» впервые показали 31 декабря в канун нового 1961 года. Перенесли спектакль на новосибирскую сцену З. А. Васильева, С. А. Павлов.

Зинаида Анатольевна Васильева – народная артистка Белорусской ССР. В 1933 году окончила Ленинградское хореографическое училище по классу легендарного педагога Агриппины Яковлевны Вагановой. С 1933 года – солистка Ленинградского Малого театра, затем Большого театра. В 1937 – 1949 – ведущая балерина Минского театра. Была педагогом и первым художествен-

ным руководителем Минского хореографического училища (1945–1949). В течение нескольких лет преподавала классический в Новосибирском хореографическом училище [1. С.109].

Сергей Александрович Павлов – выпускник Ленинградского хореографического училища (1935), выступал в театрах Киева, Харькова, солист Московского художественного балета (1937–1941), Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, работал в Новосибирском театре (1949 – 1954), а с 1970 года – преподавал в Новосибирском хореографическом училище [1. С.386].

Следующее обновление «Шопенианы» прошло 1 марта 1978 года. Фокинскую редакцию восстанавливал Петр Гусев.

Далее «Шопениана» была возобновлена народной артисткой СССР Лидией Ивановной Крупениной и заслуженным артистом России Владимиром Николаевичем Рябовым (премьера 15 мая 1994); Сергеем Вихаревым (3 июня 2000) [4].

Все поколения артистов новосибирской сцены имели счастье исполнять этот замечательный, похожий на романтический спектакль.

К большому сожалению зрителей и исполнителей с конца 2015 года этот спектакль исчез из репертуара театра.

Заключение

Романтизм – одно из самых интересных направлений в балете, до сих пор притягивающее зрителя. В балетах эпохи романтизма можно найти для себя неповторимые эмоции, посмотрев на ирреальный фантастический мир, в котором существуют герои.

Короткий период романтизма стал лучшим периодом всей истории европейского танца. И даже позднее влияние романтизма прослеживается во многих русских балетах.

Развитие романтизма в каждой стране имело свои особенности, которые объяснялись конкретными историческими условиями, культурными традициями и национальными эстетическими идеалами.

Новосибирская сцена чтит и держит в своем репертуаре балеты эпохи романтизма. Очень бы хотелось расширить его, вернув в строй такие спектакли, как «Сильфида», «Эсмеральда», «Шопениана» и многие другие, по разным причинам, не идущие в театре. Такие произведения живут вечно, и каждое новое поколение заново совершает для себя их открытие, постигая, огромный мир чувств, эмоций, образов.

Список литературы

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623с.

2. *Гаевский В.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. — 432с.

3. *Красовская В.* История русского балета. СПб.: Планета музыки, 2008. - 287с.

4. НГАТОиБ 1945-2010. История театра. Том 1. К 65-летию любимого театра. Справочное издание // Издание Новосибирского гос. академического тетра оперы и балета. Новосибирск, 2010.

5. Новосибирский гос. академический театра оперы и балета. Сайт театра. [электронный ресурс]. URL: https://novat.nsk.ru/news/events/k_stoletiyu_baletmeystera_mikhaila_satunovskogo/

6. *Ромм В.* Большой театр Сибири. Новосибирск: Зап.- Сиб. изд., 1990. – 256 с.

7. *Савин. А.* Пьер Лакотт, человек с ярлыком балетного антиквара. // Новая Сибирь. 23 дек. 2019. [электронный ресурс] URL: https://newsib.net/kultura/per-lakott-chelovek-s-yarlykom-baletnogo-antikvara.html

8. *Файер Ю.* О себе, о музыке, о балете. М.: Советский композитор, 1974. – 570 с.

Фотографии к статье предоставлены архивом Новосибирского театра оперы и балета.

Татьяна Куренкова

Бакалавриат, IVкурс. 52.03.01. Педагогика балета.
Педагог И.А. Пушкина, ст. преподаватель кафедры балетоведения

Н.П. БАЗАРОВА – ВОСПИТАННИЦА ПЕТРОГРАДСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА И ЕЁ ПЕДАГОГИ

Надежда Павловна Базарова родилась в Петербурге 28 декабря 1904 года. На ее детство и юность серьезное влияние оказали тяжелое для страны время. Испытания Первой мировой войны, революция 1917 года, разруха и голод в период Гражданской войны, выпавшие на долю семьи Н.П. Базаровой, сформировали и закалили характер будущей артистки и педагога классического танца.

Годы обучения балетному искусству Н. Базаровой (1915–1923) пришлись на переломный период в жизни города и страны. Тем не менее, серьезные революционные потрясения не оказали существенного влияния на консервативную систему воспитания и обучения балетных артистов Петроградского театрального училища (ПТУ). Период учебы Н.П. Базаровой даже можно охарактеризовать профессионально удачным.

Она постигала азы профессии у мастеров, которые работали под руководством М. Петипа и Л. Иванова, были участниками творческих поисков хореографа-реформатора М. Фокина. После поступления в училище первоклассницу Н. Базарову определили в класс О.И. Преображенской[194], а позже она встретилась с молодой преподавательницей А.Я. Вагановой, по классу которой выпускалась.

Воссоздать и представить атмосферу быта Петроградского балетного отделения 1910–1920-х годов можно по воспоминаниям учащихся того периода.

Н.Л. Лисовская[195], старшая современница Н. Базаровой, пишет, что с 1912 по 1919 год на балетном отделении обучалось небольшое количество детей; образовательная система, как и в настоящий момент, состояла из трех ступеней, но имела ряд отличий. Младшая группа, куда входили I младший и I старший классы[196], находилась под профессиональным присмотром В.Т. Рыхляковой[197], которая была «суха, строга, но ставила ноги и корпус хорошо»[198]. В

[194] Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна) (1871–1962) – балерина Императорского Мариинского театра, окончила Петербургское Театральное училище (ПТУ) в 1889 г. (класс Х. Иогансона). Преподавала классический танец с 1914 г., в 1921 г. эмигрировала в Европу.

[195] Лисовская Наталья Леонидовна (1901–1979) – артистка ГАТОБа, окончила ПТУ (1919). Окончила педагогические курсы (1938), преподавала классический танец в коллективах любителей балета. Супруга одного из основателей балетоведения – Ю.И. Слонимского.

[196] В тот период в училище ещё была принята дореволюционная система деления учащихся на 3 группы, в первых двух имелось два уровня подготовки (младший и старший) по году обучения в каждом, а третья группа состояла из трех классов по годовому обучению, т.о. образование балетного артиста длилось семь лет.

[197] Рыхлякова Варвара Трофимовна (1871–1919) – солистка балета Императорского театра, окончила Петербургское Театральное училище (1890, класс Х. Иогансона). Преподавала на балетном отделении Театрального училища в младших классах.

[198] *Лисовская Н.* Воспоминания о Петроградском Театральном училище // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1995. № 4. С. 24.

средней группе, II младший и II старший классы[199], преподавала В.В. Жукова[200] «лишь ступни ее маленьких ножек с красивым большим подъемом выдавали ее профессию. Она двигалась мало, больше сидела на стуле, показывая pas руками»[201]. Старшая группа, III, IV и V классы, находилась в ведении К.М. Куличевской[202]. Она в последних классах и создавала интересные хореографические миниатюры для своих воспитанниц, тем самым развивая в них танцевальность и музыкальность.

К моменту перехода Н. Базаровой в предвыпускной класс к обязанностям педагога классического танца приступила А.Я. Ваганова. Если о её методах преподавания написано множество воспоминаний, то о педагогических приемах О.И. Преображенской сведений существенно меньше.

Именно эти два мастера оказали огромное влияние на формирование личности и профессионального мастерства Надежды Базаровой. В связи с этим, важно остановиться на педагогическом портрете наставниц, благодаря им Базарова усвоила сразу две методики преподавания: 1. доваганoвскую («старую») школу, опирающуюся в большей мере на личный опыт педагога и его, сугубо индивидуальное, видение процесса обучения с акцентом на французские и итальянские приемы в исполнении некоторых движений; 2. советскую (вагановскую) школу, создававшуюся непосредственно на глазах Базаровой во время уроков А.Я. Вагановой, стремившейся искать единообразные подходы к обучению, на основе анализа и систематизации накопленного опыта предшественников.

Ольга Иосифовна Преображенская преподавала в ПТУ недолго, но в самые сложные годы с 1914 по 1917 и с 1919 по 1921. Как вспоминал М.М. Михайлов[203]: «хотя Преображенская работала в школе в трудные годы, ее педагогическая деятельность была весьма плодотворной»[204], ее ученицы были добротно выучены, а потому практически сразу занимали хорошее положение в театре (Л. Иванова, Н. Млодзинская, О. Мунгалова и другие).

Многие танцовщицы и воспитанницы, посещавшие классы О. И. Преображенской, отмечали «адресность» в работе с учениками, т.е. стремление педагога для каждого найти «нужные» для него рекомендации в объяснении и устранении ошибок. Преображенская требовала аккуратности, мягкости в plie и движениях рук[205]. Урок отличался достаточно сложными комбинациями, вырабатывающими силу и эластичность мышечного аппарата, развивал

[199] Там же.
[200] Жукова Вера Васильевна (1853–?) – солистка балета, окончила Театральное училище (1872). Преподавала в ПТУ с 1901 г
[201] *Лисовская Н.* Воспоминания о Петроградском Театральном училище // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1995. № 4. С. 24.
[202] Куличевская Клавдия Михайловна (1861–1923) – балерина, окончила ПТУ (1880, класс Л. Иванова). Принята сразу на положение солистки балета в Мариинский театр. Вела педагогическую деятельность с 1901 г. В 1918 г. эмигрировала из страны.
[203] Михайлов Михаил Михайлович (1903–1979) – солист балета, окончил Петроградское хореографическое училище (1921, класс В. Семенова), преподавал актерское мастерство в ЛХУ.
[204] *Михайлов М.* Жизнь в балете. Л.-М.: Искусство, 1966. С. 59.
[205] *Лисовская Н.* Воспоминания о Петроградском Театральном училище // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1995 № 4. С. 25.

выносливость. Преображенская всегда показывала в полную силу и никогда не сидела на уроке, стремилась привить ученицам выразительность при исполнении любой (учебной или танцевальной) комбинации[206].

Факт того, что в будущем Надежда Базарова станет методистом начального этапа обучения классическому танцу, где первостепенное значение придается постановке корпуса, одновременной координации всех частей тела – головы, рук, ног, при безупречной выворотности, тесно связан со спецификой уроков О.И. Преображенской. В ежедневном уроке Преображенская большое внимание отводила правильному исполнению battement tendu, в котором видела источник «воспитания» связочно-мышечного аппарата стоп и всей ноги: комбинация оставалась неизменной – крестом по 8 battement tendu без plié и столько же с plié в каждом направлении, уже после такого «разогрева» следовало исполнение традиционного grand plié по 4 раза в каждой позиции, в результате её ученицы не знали травм[207].

Поскольку О. Преображенская брала уроки у итальянцев, то в таких движениях, как battement frappé и petit battement, придерживалась правила исполнять их с предельно вытянутой стопой или со стопой flex, т.е. сокращенной, без вытянутого подъема («утюжком»). Такой прием способствовал формированию координации и воспитанию связочно-мышечного аппарата стопы – факторов, которые в дальнейшем станут главными в практике Н. Базаровой – педагога.

В воспоминаниях В.С. Костровицкой, обучавшейся в младших классах у О.И. Преображенской, есть интересный факт, на который обратил внимание педагог и теоретик классического танца П.А. Силкин, что Ольга Иосифовна всего несколько дней занималась с ученицами лицом к палке, стремясь, как можно быстрее, развернуть их боком, за одну руку; при этом следила за неукоснительной выворотностью всей ноги, особенно в бедрах[208].

Педагогические требования Преображенской представляли собой предельно осмысленное сочетание трех различных школ – выпускалась она по классу Х. Иогансона, будучи танцовщицей Мариинского театра брала уроки итальянской виртуозной техники танца у Э. Чекетти и знаменитой К. Беретты[209], а также посещала парижские классы Й. Ганзена[210], потому ее преподавание в классе отличалось доскональностью понимания технологии движения. Не случайно балетмейстер Ф. Лопухов, размышляя о педагогическом таланте Преображенской, отмечал: «Преображенская является первосоздательницей

---

[206] *Федорченко О.* Ольга Преображенская – педагог Петербургского Театрального училища // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 87.

[207] Цит. по: *Федорченко О.* Ольга Преображенская – педагог Петербургского Театрального училища // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 84.

[208] *Силкин П.* Преображенская Ольга Иосифовна – парижский эталон для танцовщиков всего балетного мира // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета. Ч. IV. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой. 2014. С. 128.

[209] Беретта Катерина (1839–1911) – виртуозная итальянская танцовщица середины XIX века, знаменитый педагог, классы которой посещали П. Леньяни, М. Кшесинская, А. Павлова, В. Трефилова и др.

[210] Ганзен Йозеф (1843–1907) – бельгийский танцовщик, балетмейстер и педагог. Работал балетмейстером в Большом театре (1879-1883), балетмейстер Парижской оперы (1889-1907).

современной русской педагогики классического танца <…> из нее вырос замечательный преподаватель»[211].

С большим почтением к артистке и педагогу Преображенской относилась А.Я. Ваганова, которая характеризовала ее как «исключительную труженицу, строгую художницу <…> При малейшей возможности я пользовалась замечаниями и указаниями О.И. Преображенской. Ее разумные пояснения к итальянскому экзерсису заставили мое тело работать по-новому, вводя в действие все мышцы, дремавшие до того времени»[212].

Существенное внимание Преображенская уделяла рукам – их постановке и дальнейшему развитию кантиленности, т.е. плавной слитности в движениях. В этом она придерживалась французской – смягченной манеры: «на второй позиции локоть был мягче и не имел того определенного закругления, которое ввела Ваганова»[213], следила она и за свободой кистей рук.

Истоки музыкальности и танцевальной выразительности также оказались унаследованы Н. Базаровой от Преображенской, которая с интересом переняла идею М. Фокина об использовании на уроках танцевальных этюдов. Известно, что в конце урока воспитанницы Преображенской «импровизировали на предлагаемую “серьезную” (непрограммную – Т.К.) музыку. Иногда Ольга Иосифовна задавала ученицам придумать какую-нибудь необычную позу или показать любимую, причем следила, чтобы эти позы не повторялись»[214]. Так в ненавязчивой манере О.И. Преображенская воспитывала у учениц эстетику позы, чувство меры, развивала воображение, наблюдательность, вкус, умение анализировать и видеть ошибку, таким образом исподволь формируя педагогические навыки.

Преображенская, кроме уроков классического танца, пробовала силы и как балетмейстер. В созданном ею «Ноктюрне»[215] выучку в кордебалетном ансамбле показала ученица Н. Базарова. Из воспоминаний М. Дудко, участника «Ноктюрна»: «я и мой товарищ Журавлев, оба какие-то отвлеченные персонажи <…> танцевали в каких-то абстрактных костюмах. Остальные учащиеся – девочки – изображали сильфид. Весь номер подражание фокинским балетам. Он состоял из трех частей: Ноктюрн, общая вариация и кода»[216].

Вторым школьным педагогом в жизни Базаровой стала Ваганова, работавшая с классом два года до выпуска – с 1921 по 1923 годы.

Важнейшее качество, которое формировала у воспитанниц Ваганова, и которые потом будут воспринято Базаровой – это умение понимать, что классический танец не представляет собой раз и навсегда застывших догм. Подтверждением этому является стремление самой Вагановой к непрерывному

[211] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 108.
[212] Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Искусство, 1958. С. 58.
[213] *Федорченко О.* Ольга Преображенская – педагог Петербургского Театрального училища // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 85, 86.
[214] Там же. С. 86.
[215] Музыка Б. Асафьева, премьера состоялась на выпускном концерте училища 30 мая 1920 г.
[216] *Федорченко О.* Ольга Преображенская – педагог Петербургского Театрального училища // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 87.

процессу саморазвития. По возможности она стремилась посещать уроки ведущих мастеров своего времени. Несмотря на то, что в классе Э. Чекетти[217] позаниматься Вагановой не удалось, т.к. она была уже в выпускном классе, а новому педагогу дали воспитанниц на последние два года обучения, Ваганова знакомилась с «методом Чекетти», подглядывая в щелочку танцевального зала.

П.А. Силкин отмечал, что «она была терпеливой, внимательной к деталям и более всего к методике. <…> Ее взгляд, казалось, следил за всем, ничего не пропуская. <…> Ваганова имела величайшее уважение к традиции. Часто она могла цитировать мастеров прошлого, например, любимый комментарий ее учителя Иогансона: на plié и relevé базируется вся структура классического балета»[218].

Вспоминая годы своей учебы в Театральном училище, Ваганова отмечала, что настоящее постижение балетной грамоты началось для нее в классе Е.О. Вазем[219], затем продолжилось в классах Х.П. Иогансона[220] и П.А. Гердта[221]. Заметим, что фигура Х.П. Иогансона, дававшего женские классы с 1860 года, в области балетной педагогики того времени была непререкаема. К примеру, балерина Е. Гельцер[222] вспоминала, что «Петипа любил смотреть класс Христиана Петровича Иогансона. Иногда он брал из урока комбинации движений и пользовался ими в своих постановках»[223]. Известно, что Иогансон «никогда не повторялся в сочинении комбинаций движений. Его комбинации были всегда продуманы и направлены на развитие техники на каждом занятии»[224].

Таким образом, постигая опыт других педагогов, Ваганова постепенно формировала принципы собственной «новой» балетной педагогики, к которым следует отнести строгую продуманность и последовательность в очередности изучения движений, умение их сочетать в комбинациях с учетом задач конкретного урока и задач всего годичного курса обучения.

От Э. Чекетти – «человека настойчивого в своем обучении»[225] – Ваганова переняла и усовершенствовала метод систематичности образовательного процесса. Если виртуозный итальянец добивался технического совершенства от учеников путем ежедневного и многократного повторения строго определенных упражнений в соответствии с днем недели, то Ваганова взяла у него лишь идею жесткой структуры урока – экзерсис у палки, затем на середине,

[217] Чекетти Энрико (1850–1928) – итальянский танцовщик-виртуоз, с 1892 г. педагог выпускных классов ПТУ, создатель авторской методики преподавания классического танца.

[218] *Силкин П.* Русская школа классического танца СПб.: АБР им. А.Я. Вагановой. 2012. С. 77, 78.

[219] Вазем Екатерина Оттовна (1848–1937) – прима-балерина Мариинского театра, педагог (среди ее учениц О. Преображенская, М. Кшесинская, М. Скорсюк, А. Ваганова и др.).

[220] Иогансон Христиан (1817–1903) – артист балета, педагог, представитель французской школы балета, ученик А. Бурнонвиля.

[221] Гердт Павел Андреевич (1844–1917) – солист балета Мариинского театра, педагог, балетмейстер. Преподавал классический танец в ПТУ (1880–1904).

[222] Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962) – прима-балерина Большого театра, неоднократно приезжавшая в Петербург для выступлений в Мариинском театре и посещавшая класс Х. Иогансона.

[223] Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 235.

[224] *Силкин П.* История и теория балетной педагогики. Классический танец СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2014. С. 100.

[225] Ваганова Агриппина Яковлевна: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.-Л.: Искусство, 1958. С. 39.

далее раздел allegro и пальцевая техника. Однако, отказалась от монотонности исполнения одних и тех же комбинаций в соответствии с днем недели, отдав предпочтение разнообразию комбинаций Х. Иогансона на каждом уроке. Пристальное внимание Ваганова сосредоточила на умении итальянцев вырабатывать правильное движение головы при вращении.

В классе Е. Вазем Ваганова научилась аналитическому подходу в работе, педагог не только «вырабатывала в ногах силу, мягкость, при посредстве технически разработанных приседаний, plié, обработке корпуса и частично рук»[226], но и учила выполнять каждое движение осмысленно.

Ваганова, вслед за Вазем, требовала плавной работы рук. Значительное внимание она обращала на выработку хорошего, жимистого plié, подчеркивая, что «plié присуще всем танцевальным движениям, оно встречается в каждом танцевальном pas и ему нужно уделять совершенно особое внимание»[227].

Отдельные методические приемы для работы в классе с ученицами А. Ваганова почерпнула на уроках О.И. Преображенской, а также, наблюдая и участвуя в постановках М. Фокина. Свое стремление к непрерывному саморазвитию она объясняла просто: «необходимо наблюдать за жизнью и за искусством»[228], т. е идти в ногу со временем.

Особое внимание в процессе обучения А.Я. Ваганова уделяла понятному объяснению ученицам мышечных ощущений и одновременно зрительному самоконтролю с помощью зеркала в балетном зале. Так, ученица Вагановой Н.А. Камкова[229] вспоминала, как наставница рассказывала, что для нее «во время уроков первым “помощником” являлось зеркало, вторым – правильное физическое ощущение своего тела. Найдя в зеркале форму рук, дающую правильную линию, Ваганова систематически фиксировала эту форму. И лишь затем от формы, проверенной с помощью зеркала, переходила к анализу физического ощущения рук. Таким же путем она разрабатывала ряд упражнений для спины, корпуса и для развития баллона в прыжках. <…> Схема при этом оставалась неизменной. Сначала – контроль по зеркалу над формой движения, затем – проверка ощущения мышц, приводящая к умению управлять всем своим мышечным аппаратом. Приемы <…> совершенствовались и, наконец, становились элементами системы, непрерывно вытекающей из практики»[230].

Отличительной чертой, развитой Вагановой у своих воспитанниц, станет танцевальность – ключевая «”линия” ее урока»: образно-эмоциональная подача движений, темп урока и непрерывное чередование последовательной смены типов движений от простого к сложному – «все время держали учеников в творческом состоянии»[231].

---

[226] Там же. С. 37.
[227] *Ваганова А.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 28.
[228] *Ваганова А.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 13.
[229] Камкова Наталья Александровна (1907–1973) – артистка балета, педагог, окончила ЛХУ (1924, класс А.Я. Вагановой), преподавала классический танец в ЛХУ (1931–1963).
[230] Ваганова Агриппина Яковлевна: Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.–М.: Искусство, 1958. С. 137.
[231] *Богданов-Березовский В.* А.Я. Ваганова. М.-Л.: Искусство. 1950. С. 43–44.

Таков профессиональный фундамент Н.П. Базаровой, созданный ее педагогами, – О.И. Преображенской и А.Я. Вагановой.

Важным элементом хорошего образования артистов балета всегда была сценическая практика. Начиная с ученического возраста, дети принимают участие в театральных спектаклях или концертах на сцене учебного театра.

Со времени обучения в ПТУ Н. Базаровой сохранилась программка Показательного спектакля воспитанниц и воспитанников Петроградского Театрального Училища. Этим спектаклем в 1922 году был старинный балет «Сильфида»[232], возобновленный для школы В.И. Пономаревым по М. Петипа.

Поскольку ПТУ Н. Базарова окончила в 1923 году, то спектакль «Сильфида», данный 9 апреля 1922 года, относится ко времени, когда она была воспитанницей предвыпускного класса, а значит, практически сформировалась как исполнительница.

Внимательно просматривая программу, отметим, что Надежда Базарова входила в число учениц, исполнявших партии подруг Эффи – невесты Джеймса. Из перечисленных в программе фамилий, можно сделать вывод, что предвыпускной вагановский класс занимал лидирующее положение: Н. Млодзинская танцевала партию Сильфиды, О. Мунгалова – Эффи.

Во втором отделении концерта 1922 года Н. Базарова участвовала в «Дивертисменте», составленном педагогом по характерному танцу А.В. Ширяевым. Н. Базарова показалась как крепкая танцовщица, лирико-романтического плана, исполнив с воспитанником Комаровым – pas de deux из балета «Жизель».

К сожалению, в Музейных фондах Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой не сохранилось программы Выпускного вечера 1923 года, потому узнать, что исполняла ученица Базарова на выпускном показе не представляется возможным.

После окончания училища Н.П. Базарова была принята артисткой кордебалета в труппу Малого оперного театра[233], где проработала несколько сезонов, а потом, с 1928 года, её имя появляется только на афишах Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Ей предстоял длинный путь артистки и затем – педагога классического танца в родной школе.

[232] «Сильфида», возобновление в 1922 г. В.И. Пономарева по хореографии Ф. Тальони и М. Петипа, музыка Ж. Шнейцхоффера.

[233] Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы М.: Искусство, 1958. С. 308.

ЛИТЕРАТУРА

Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы М.: Искусство, 1958. 343 с.

Богданов-Березовский В. А.Я. Ваганова. М.–Л.: Искусство. 1950. 109 с.

Ваганова А. Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. 192 с.

Вазем Е. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884. СПб.: Лань, 2009. 448 с.

Деген А., Ступников И. Петербургский балет 1903–2003. СПб.: Балтийские сезоны, 2003. 336 с.

Лисовская Н. Воспоминания о Петроградском Театральном училище // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1995. № 4. С. 18–26.

Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.

Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

Михайлов М. Жизнь в балете. Л.-М.: Искусство, 1966. 316 с.

Силкин П. История и теория балетной педагогики. Классический танец. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2014. 107 с.

Силкин П. Преображенская Ольга Иосифовна – парижский эталон для танцовщиков всего балетного мира // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета. Ч. IV. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой. 2014. С. 124–135.

Федорченко О. Ольга Преображенская – педагог Петербургского Театрального училища // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 87.

Екатерина Сакардина

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки. Балетная критика. Задание «Творческий портрет».

Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

КРАСОТА ОТ ДЬЯВОЛА – ДУША ОТ АНГЕЛА

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном, дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом…

А. Ахматова, «Поэма без героя»

Если попробовать выразить личность Сержа Лифаря одним, самым главным словом, трудно будет определиться. Он известен и как танцовщик, и как хореограф, и как ключевая персона, давшая имя тридцатилетней «эпохе Лифаря» в Гранд Опера, и как апологет и пропагандист русской культуры, самый известный зарубежный пушкинист, и как страстный коллекционер, и как прекрасный увлеченный оратор. Свободный и преданный, коварный и тонкий, изящный и энергичный, тщеславный и великодушный. Человек полный крупных противоречий, фигура которого освещена золотой славой и опутана темными подозрениями, путь которого на каждом поприще выглядит ослепительно успешным, но трагическим в финале. Не случайно он назвал мемуарами Икара последнюю книгу своих воспоминаний. Воспоминания героя с рухнувшей мечтой…

Но пока герой молод. Он живет в родном Киеве, и, может быть, еще не испытал, как много в жизни значит случай. Студент консерватории Сергей Лифарь во время уличных беспорядков получает травму кисти, и его карьера пианиста заканчивается, не успев начаться. Первый в жизни перелом, который обернется удачей. Совсем скоро Сергей навсегда будет очарован танцем, когда окажется в киевской «Школе движения» Брониславы Нижинской. Молодой человек встанет к палке уже 16-летним, – возможно, слишком поздно для балета. К тому же хозяйка студии не видела в нем танцевальных способностей и не могла представить, что Лифарь когда-то станет солистом, или тем более хореографом. Но звезда человека, от которого никто не хотел ждать успеха, уже восходила.

В 1923 году парижская труппа Дягилева будет нуждаться в новых силах, и Бронислава Нижинская подберет для Сергея Павловича пятерых кандидатов – лучших из своих учеников. У молодого Сергея не было никаких шансов быть

в этом списке, но в последний момент снова вмешался случай. Один из юношей отказался ехать – так вместо него в Париже оказался Лифарь. Теперь его зовут Серж, и он выступает в спектаклях дягилевской антрепризы на мелких ролях. Безупречно сложенный, «физически совершенный, как скульптура», изумительно гибкий от природы, вдохновенный сосуд «энтузиазма и страсти», – не может продвинуться дальше из-за очевидного недостатка техники. Может, все так и закончилось бы, но на сценических каникулах Дягилев передает танцовщика в руки прославленного педагога Энрико Чекетти. Что руководило этим, как будто, неперспективным решением, – любящий взгляд или взгляд проницательного художника? Сказать невозможно, но скоро Лифарь станет главной дягилевской звездой и последней. Гениальное чутье антрепренера снова безошибочно определило талант. Организатор «Русских сезонов» считал, что «Лифарь ждет собственного подходящего часа, чтобы стать новой легендой, самой прекрасной из легенд балета». Действительно, несмотря ни на что он стал легендой – поэтической, необъяснимой, почти вымышленной.



Сергей Лифарь

Лифарь был совершенно красив внешне, а его шарм делал невозможным противостояние этой красоте. Сложно найти другого танцовщика, другого мужчину, с обликом, воспетым столькими мастерами искусства. Критик Андрей Левинсон, не принявший сначала дерзкого любимца Дягилева, позднее написал не просто монографию, а целое посвящение Лифарю, где

никакие неуемные описания не считались преувеличением: «Торс греческого эфеба увенчивает прекрасная голова, кожа отливает оливковым цветом... чувственные губы, точеные скулы, волевая челюсть. Взгляд серо-зеленых глаз, который может быть бесконечно нежным…». Нисколько стеснения нет в этом без перекатов льющемся вниз по телу звезды созерцании: «Тонкая талия, плоские бедра, ноги с удлиненными мышцами, чистая линия колена, тонкие сухие лодыжки… тонкие, несмотря на железные бицепсы, руки…». Так Лифаря видели все: мужчины, женщины, поклонники, критики, друзья, враги. Тело «как из–под резца Донателло», «шедевр, созданный природой», наконец, – красота от дьявола, вдохновляя лучших художников, уже к 23 годам имело иконостас своих изображений.



Сергей Лифарь после спектакля

Неотразимый и притягательный «ветер юный и неудержимый», с пластикой не в полном смысле классической, но «с движениями из самого сердца», с жестом «рождавшим красоту и поэзию». Душа, свет и центр каждого балета. По воспоминаниям современников, Лифарь заполнял собой все пространство сцены, его нельзя было не заметить, как нельзя было заставить себя не смотреть на него. Он приковывал взгляды, «растущий» в исполнении своего магнетического танца – так когда-то описывали Дюпре. Техника танцовщика не была ни сильной, ни точной в формальном понимании, но эффект от

его танца порождал легенды. По одной из них Дягилев опустился на колено и поцеловал ногу Лифаря после исполнения «Блудного сына». Сегодня мы не знаем, как действительно он танцевал, но знаем сияющий миф, и не хочется отказать себе верить в него.



Тамара Туманова и Сергей Лифарь

Опыт постановок Лифарь приобретет почти поневоле. Сам он ставить балеты поначалу не стремился, не чувствуя к этому способностей и боясь отнять время у без того короткого века балетного танцовщика. И все же за отсутствием в какой-то момент других хореографов по предложению Дягилева возьмется за постановку «Лиса». Это будет его первый законченный, но еще мало что говорящий о способностях, балет. Хотя и его хватит, чтобы принести начинающему Лифарю-хореографу предложение поставить в Гранд Опера «Творения Прометея» – единственного балета Бетховена. Такой вызов «непомерному тщеславию Сережи» не мог остаться без ответа. Постановка была принята неоднозначно, но однозначно стало другое – теперь никто не считал молодую звезду дерзкой выскочкой, «пылким капризом» или только *eromenoi* Дягилева.

Кажется, не было на свете ничего «слишком» для Сержа. Когда наступил момент вечного расставания Лифаря с человеком, изменившим его жизнь, он сам совершил посмертный туалет Дягилева. Желал на коленях проползти путь от причала до кладбища на острове мертвых и потом броситься в открытую могилу вслед за гробом своего покровителя – жесты невообразимые. Че-

ресчур для кого угодно, но только не для героя. Он заказал посмертную маску великого импресарио, придумал проект надгробия, настолько грандиозного, что правительство избыточной Венеции запретило его устанавливать. Всю жизнь содержал могилу Дягилева и склонял здесь голову каждую годовщину его смерти, вплоть до своей собственной. «Котенок», «ягуар» – так олицетворяли дикую органику и хищное обаяние танцовщика. Кто мог думать, что такой будет недосягаем в свой преданности.

Не пройдет и двух лет со смерти Дягилева, как Лифарь получит приглашение в Гранд Опера – быть сразу и первым танцовщиком, и хореографом, и главой балетной труппы. Прекрасный принц, поцелуй которого пробудит ото сна «никудышный и отсталый» балетный театр во Франции и вернет Парижу славу танцевальной столицы, поначалу будет воспринят как «варвар, исполненный художественных амбиций». Это позже его назовут основоположником современного французского балета, и, примеряясь к трону Людовика XIV, Лифарь скажет: «Французский балет – это я». А пока от его диктаторского стиля и революции нравов театр содрогается. Новый директор, изгнавший из священного закулисья небескорыстных балетоманов, подобно Христу, изгнавшему торговцев из храма, не остановился на этом. Он запретил входить в зал после третьего звонка, и что уж совсем не популярно – бросать на сцену цветы. Лифарь участвовал во всем, что происходило в Опере, где он, по собственным словам, «у себя дома»: заглядывал на уроки, посещал экзамены и не пропускал спектаклей. Серьезно взялся за реабилитацию мужского танца на французской сцене, и скоро сам стал в труппе первым этуаль-мужчиной. Плодом его дисциплинарной и художественной реформы станет неоклассический стиль в современном балете Франции. Пройдет время, и из из-под сводов дворца Гарнье, пронизанного этим новым духом, выйдут французские балетные гении XX века Ролан Пети и Морис Бежар. Когда-то балет России подарила Франция, и от Русского балета она получила его обратно. Сегодня один из репетиционных залов Гранд Опера заслуженно носит имя Сержа Лифаря, и пока в этих стенах жива память о нем, живо и его влияние.

Наивный и агрессивный в творчестве, Лифарь двигался, ведомый каким-то непостижимым инстинктом, рисковал интерпретировать даже сюжеты, которые не всегда понимал. Практически в самом начале французской карьеры глава труппы уже представил публике обессмертивший и олицетворивший его балет «Икар». Работа, которую он сам считал своим «путем в вечность», вышла следом за опубликованием «Манифеста хореографа» Лифаря. Исповедуемые в нем революционные принципы: «танец может существовать независимо от любого музыкального произведения», а «хореограф не должен быть рабом художника» он сумел не только провозгласить, но и реализовать в «Икаре». Хореографический текст балета сочинялся в тишине, чтобы нащупать биение собственного пульса танца. И только потом был использован аккомпанемент двадцати ударных инструментов – радикальный для тогдашнего балета авангардистский музыкальный прием. Творение Лифаря трудно

рационализировать. Он все делал не так, но все делал правильно. Икар «не танец, не пластика», он – ожившая осязаемая спонтанность, поток силы, ускользающий сразу, как опускается занавес. Его не получалось критиковать. Икар уводил туда, где «критика заканчивается, где начинается очарование».



Сергей Лифарь – Икар

Тридцатипятилетний танцовщик Серж Лифарь, живя в совершенном теле, знал наверняка, дорого ли стоит красота. Безупречный имидж и манеры – ключ, который легко открыл для него двери в высшее европейское общество. Он – светская икона, желанный гость и звезда вечеров во дворцах и на виллах аристократов. В Париже говорили: «Гала без Лифаря – это не гала». Он постоянно привлекал и поощрял внимание прессы, позволяя снимать себя как можно чаще и не всегда в подходящих местах. Целью и нормой такое поведение знаменитостей станет только во второй половине XX века. Любимец журналистов сделал свою популярность мощным ресурсом, настоящей действующей силой, а своим кредо – «артист на сцене, актер по жизни». Редкая парижская газета тех лет не украшала свои страницы снимками Лифаря. «Идол всего Парижа», несравненный красавец не делал культа из своей внешности. Как поверить, что ненасытный до восхищения, обожавший внимание, отравленный «фимиамом лести», не знающий такой похвалы, которая могла бы показаться лишней, этот живой Аполлон отправлялся бродить по париж-

ским улицам в старом берете, а на службе в Опере многие годы не вылезал из истрепавшегося жилета.

Серж Лифарь родом из Украины, но все его существо, мысли, ожидания, надежды, эстетические и духовные поиски связаны с русской культурой. Он был, как сказали бы, «русский душою». И в прямом смысле эту поэтическую грань личности Лифаря отражает только одно имя. Мы называем его «наше все», а для Лифаря это его все. «Во славу Пушкина» он выпустил сборник «Моя зарубежная пушкиниана», куда вошли материалы европейских выставок, издания, иллюстрации – все что делалось в память о поэте. Не могло и быть иначе, чтобы к столетию со дня смерти «солнца русской поэзии» Пушкинский Комитет в Париже именно Сержу не поручил организовать памятную выставку. Поэта он считал «своим собственным солнцем» и ставил целью в глазах западноевропейцев придать имени Пушкина достойный его ореол. В многолетнем сотрудничестве с Модестом Гофманом, бывшим хранителем из Пушкинского дома, Лифарь на личные средства выпустил ряд работ, самая уникальная из которых – публикация писем Пушкина к Наталье Гончаровой в пору, когда она еще была его невестой. Пушкинские сюжеты всегда будут для хореографа не только творческим вдохновением, но и духовным утолением, радостью, лежащей у самих истоков жизни. Сергей Михайлович так давно стал пушкинистом, как будто был им всегда.

К моменту, когда мир стоял на пороге самой страшной катастрофы века, профессиональная карьера Лифаря достигла расцвета. На самой престижной балетной сцене Старого Света идут шестнадцать постановок – все кроме одной его авторства. Сам он на пике физической формы как танцовщик, еще слишком молодой, чтобы ограничивать себя хоть в чем-то. Он успешный руководитель, уважаемый и обожаемый, преследующий только творческие цели – растить новое поколение танцовщиков и создавать новые балеты. «Детонатор любви к танцу», он заражал своей одержимостью. Мог репетировать по двенадцать часов, доводя до полусмерти всех вокруг, но не себя. Себя он подкреплял горами сахара, который всегда держал под рукой. Пользовался такой любовью и расположением труппы, что никто из артистов не хотел ему лишний раз отказать. Лифарь был для них «отцом», под любящим взглядом которого никто не чувствовал себя брошенным.

Драматический перелом в мировой истории станет большим испытанием, и жестоким уроком для первого лица главного европейского театра. С началом войны на Лифаря ляжет тяжелая миссия – любыми силами поддерживать жизнь в Гранд Опера в оккупированном Париже. Его очарованность и одержимость искусством подействует и на врагов. Лифарь восстановит регулярные балетные среды в театре, на которые будут мечтать попасть остатки парижского общества, и конечно, в зале будут немцы – пораженные, восхищенные, рукоплещущие «хореографу всех оккупированных территорий». Это было неминуемым условием сохранения театра, но, по большому счету, именно этого Лифарю во Франции до конца не простят никогда. Как persona

grata для немцев, он будет не раз по вопросам культуры приглашен на встречи с Гитлером, Геббельсом, Герингом и другой нацисткой элитой. Возможно, именно ему уготовали честь стоять у истоков балета новой завоеванной Европы. Отношения Лифаря с немецкой администрацией демонизировались до такой степени, что, когда Гитлер, войдя с войсками в город, пожелал осмотреть «самый красивый в мире театр», по Парижу разнесся слух, что сам Лифарь был ему гидом. Все эти события не помешали хореографу в своей личной войне добиваться все больше и больше завоеваний для балета – à la guerre comme à la guerre. В содружестве с тем же Модестом Гофманом он выпустил биографию Карлотты Гризи и исследования по балету «Жизель». Именно в годы оккупации Лифарь превратил безуспешную «Намуну» Эдуара Лало в элегантную «Сюиту в белом». Вневременный образец неоклассического стиля, синкретическое слияние классики и романтизма в чистых, полупрозрачных, но четких линиях фарфоровых фигур. Соло, дуэты, тройки, четверки, кордебалетные группы – все в кристально-чистом рисунке нового несимметричного порядка. Пир танца и виртуозного владения классическим языком раскрывается на черном монументальном фоне, оставляя только совершенный экстракт, которым не получается ни до конца напитаться, ни пресытиться.

Сразу после освобождения Парижа Лифарь чудом избежал физического наказания в зачистках «друзей» немцев, но не избежал позора, осуждения и персонального ада, скоро свалившегося на него. Он в числе многих деятелей культуры был обвинен в коллаборационизме, и двери всех французских театров отныне стали для него закрыты. В Париже продолжали идти его балеты, а имя автора бессовестно слиняло с афиш. Спустя три года, проведенных хореографом в княжеском изгнании Монте-Карло, Национальный комитет официально снял обвинения и восстановил Лифаря во всех правах. После коллективных обращений труппы к руководству театра вернуть того, «кому мы стольким обязаны», он снова смог занять во дворце Гарнье уже только должность балетмейстера. Военный эпизод навсегда лег сомнительным пятном на его биографию. Легенда о театральной экскурсии оказалась слишком живучей, и для простых французов Лифарь так и останется «тем, кто показал Оперу Гитлеру». Заесть эту горечь до конца жизни ему не хватит никакого сахара.

У самого Лифаря к воспоминаниям было особое отношение. Он умел не просто помнить – он умел воздавать. Благодаря его усилиям в Париже появилась мемориальная доска, посвященная Федору Шаляпину. Маленькая площадь за Гранд Опера получила имя Дягилева, в том числе при содействии Сержа. Оскорбленный запустением могилы Огюста Вестриса на кладбище Монмартр, Лифарь ввел уход за ней в число обязанностей французской Оперы, опубликовал биографию великого танцовщика XVIII века и организовал выставку в память «бога танца». Он стремился опекать и «Вестриса XX века» – Вацлава Нижинского. Гала-концерт в его пользу помог поддержать приличное существование еще живой, но уже давно жившей под властью душевной болезни, легенды. Среди друзей, несших гроб, Серж проводит Вацлава на его

последний, Господень, бал. Для Лифаря память была одним из способов правильно жить, и еще одним языком, чтобы рассказать о себе…

«Я свободный человек!» – любил говорить Серж Лифарь. Нежелание признавать ограничения заставило его сыграть в еще одной жизненной трагедии – «смерть артиста». Танцовщику было трудно расстаться со сценой, не убеждали даже уплотнившаяся фигура и приличный возраст. Особенно немыслимым представлялось отказаться от своей монопольной партии Альберта в «Жизели». Ему было за пятьдесят, когда на вечере к столетию со дня смерти композитора Адана, Лифарь последний раз вышел в роли графа. Будь его воля он бы и тогда не остановился, решать прошлось администрации театра. Зрители все равно ему аплодировали и вызывали любимого артиста на авансцену дюжину раз. Они простили ему время, когда нужно было уйти, и позволили все равно остаться красивым в их памяти. Это был сложный этап, но настоящий закат ждал впереди.



Сергей Лифарь у Парижской оперы

Два коротких года отделяли героя от самого мрачного дня своей жизни – когда руководство «Гранд Опера» отстранило его от первых гастролей труппы в СССР. Для Лифаря, который всегда мечтал показать свои работы именно в России, который был как никто русским в Париже, это был удар несовместимый с жизнью. «Храм танца», где волею судьбы он руководил балетной труппой 30 лет, оставив свое имя целой эпохе, дело жизни, которому он отдал тело

и душу – все перечеркнулось в один миг. Оказавшись за воротами Оперы, Лифарь скажет, что «гильотинировал себя». При живом мастере будут жить его работы, в то время как сам он невостребованный ни в каком виде, оставшись кругом не у дел, продолжит жизнь живого трупа. Театр даже не смог предложить ему контракт, когда восстанавливали его «Икара». Когда-то незадавшиеся с автором отношения помешали оформить этот балет Сальвадору Дали, придумавшему превратить крылья Икара в костыли. Невольное предсказание гения оказалось непоправимо истинным. Сделавшийся неотделимым от летящего образа Лифарь в страшный для себя момент, уже лишенный смысла жизни, исторгнутый из своего «дома», выйдет из здания театра, прижимая к груди только крылья Икара. В день, когда он навсегда покинет Гранд Опера, и навсегда простится и с балетом тоже. Только он этого еще не знает. Полный надежд Лифарь совершит несколько долгожданных визитов на Родину. Несколько бесплодных визитов. Он посетит Москву, Ленинград, Тбилиси и Киев. Страстный поклонник России, он мечтал ставить на русской сцене, но неудачи и здесь его преследовали. В обмен на свои постановки в Большом театре хореограф готов был передать правительству страны пушкинские реликвии, включая дуэльный пистолет Дантеса, из которого был смертельно ранен поэт. Но сотрудничество так и не состоялось из-за старых обвинений в коллаборационизме, тянувшихся со времен войны. И хотя обвинения давно были сняты, они как проклятие лежали на планах и идеях Лифаря – им больше не суждено было реализовываться.

«Русский до крайности», свою широту Лифарь выразил и в необыкновенном библиофильстве. Смерть Сергея Дягилева для будущего коллекционера стала не только огромной потерей, но и огромным приобретением. Его «вкус к реликвиям» с этого момента проявился с необыкновенной силой. Раритеты он собирал аккуратно, но алчно, оказавшись в конце концов в окружении бумажных гор, которые так никогда и не будут разобраны. Одна из крупнейших «русских» коллекций за рубежом, известная под именем «собрание Лифаря», началась с личного архива и части редких книг, принадлежавших Дягилеву. Танцовщик долгие годы дополнял ее, по собственному выражению, на покупки «зарабатывая ногами». Наследуя идею создания в Европе уникального книжного и рукописного собрания ценностей – центра изучения русской культуры, он, как и Дягилев, продолжал содержать собрание, даже когда уже давно не позволяли средства. Четыре раза частями будет продаваться коллекция, прежде чем незадолго до смерти владелец официально не передаст ее остатки городу Лозанна. Музей Лифаря в Швейцарии, о котором он так мечтал, просуществует совсем недолго. Уже в наши дни собрание окончательно распадется и «расползется» с аукциона по частным владениям. Первоклассная коллекция мирового уровня превратилась лишь в грандиозное воспоминание. Рок разочарования даже после смерти витает над деяниями Лифаря…

Пройдет еще несколько мучительных неприкаянных лет, прежде чем Серж Лифарь без возможности примириться с действительностью, где каждый

камень напоминает о прежней жизни, решится навсегда покинуть Париж. Он останется в Швейцарии, как окажется, уже до конца своих дней. В 1986 году Лифаря в Лозанне навестит Юрий Григорович. Позднее он вспомнит этот день как один из самых мрачных уже в своей жизни – такое впечатление оставил не их долгий разговор и даже не тяжелая болезнь, постигшая Сергея Михайловича. Так подействовала близость финала – спустя два месяца Лифарь умер. На рассвете зимней ночи, в комнате с любимыми цветами – белыми лилиями. Тело его было перевезено во Францию для похорон на Сен-Женевьев-де-Буа. Он не пожелал лежать в земле среди чужих. По завещанию на простой черной плите только надпись «Серж Лифарь» на двух его главных языках – французском и русском. Десять букв, достаточных для любого русского и для любого француза. Последняя звезда «Русских сезонов». Первая звезда Гранд Опера. Создатель более двух сотен произведений, лучшие из которых входят сегодня в классическое балетное наследие Франции. Автор двух десятков теоретических работ о танце. Основатель Института хореографии при Гранд Опера. Тот, ради кого университет Сорбонна сделал теорию и историю танца академической дисциплиной. Библиофил. Коллекционер. Орденоносец. Вначале было сказано, что выразить личность Лифаря одним словом не получится. Не получится по-русски. Но на французском такое слово существует – «Maître».

Мальчик, бежавший из советского Киева и построивший фантастическую балетную карьеру в одном из самых влиятельных театров мира. Человек, благодаря которому Париж и мир увидели небо в алмазах – небо, усыпанное этуалями Лифаря. Он жил искусством и был искусством. Сделавший фетиш из своей личной популярности – оставался одиночкой, принадлежавшей всем. Феноменально тщеславный – жил победителем, потому что был слишком слаб, чтобы терпеть неудачи. Не оставлявший равнодушными ни мужчин, ни женщин – был только или любим или ненавидим. Владевший истинным пафосом не бронзовеющих чувств – распалял своими идеями даже холодные сердца. Всегда правый, даже когда ошибался. Совершавший иногда роковые этические просчеты – внутренне безошибочно поступал благородно и нравственно. «Красота от дьявола» – так говорит внешность Лифаря. «Душа от ангела» – так говорит его стремление к совершенству, огненная убежденность, безраздельная преданность своему искусству и трагичное на земле желание свободы.

Дарина Рыковская

Бакалавриат, III курс. 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«НАЯДА И РЫБАК» - БАЛЕТ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

«11 июля 1851 г. в Петергофе по случаю дня тезоименитства великой княгини Ольги Николаевны назначено было при высочайшем дворе празднество, которое по своему великолепию надолго еще останется в памяти местных жителей и всех имевших случай видеть это торжество»[234]. На самом же деле у этого торжества был небольшой пролог.

Важной вехой в истории развития балетного театра стала эпоха романтизма. Противопоставление мира реального миру идеальному, фантазии, мечте – теперь необходимо было показать, что происходит в душе человека, а для этого понадобились новые средства выразительности. «Пантомима обретала изобразительность живописного порядка, танец вступал в союз с музыкой, зримо воплощая ее выразительные задачи»[235]. В русском балете романтизм укрепился позднее и продержался дольше. Впоследствии это сыграет большую роль, когда именно отечественный балет сохранит романтическое наследие и станет неподражаемым образцом для других балетных театров мира.

К числу романтических балетов относится спектакль «Наяда и рыбак». Его история начинается в 1843 году в лондонском Королевском театре, где прошла премьера балета французского балетмейстера Жюля Перро «Ундина, или Наяда», поставленного специально для балерины Фанни Черрито. Она же принимала участие и в сочинении хореографии для спектакля – ею были придуманы Pas de six и ставший наиболее известным «Танец с тенью». «Сила вспыхнувшей любви превращала Наяду в человека. Наяда понимала это, увидев, что у нее возникла тень…»[236]. Она пыталась догнать ее и убежать от нее.

Прибыв в Петербург в 1848 году, Перро начинает ставить европейские спектакли на русской балетной сцене. Не стала исключением и «Ундина», однако прежде чем произошла громкая премьера, фрагменты из этого балета были показаны в Петергофе 3 июля 1850 года на небольшом островке, окруженном озером, у павильона «Озерки».

В годы правления Николая I приобретают большую популярность концерты и спектакли под открытым небом. Они могли проходить на верхней террасе грота Большого каскада и на площади у каскада «Шах-матная гора» в Нижнем парке, в Луговом и Колонистском парках, а позднее и на Ольгином острове – и тогда все деревья, зелень, фонтаны и водоемы становились самыми лучшими театральными декорациями.

---

[234] *Гейрот А. Ф.* Путеводитель по Петергофу // Описание Петергофа. СПб., 2018. С. 213.
[235] *Красовская В.* История русского балета. СПб., 2010. С. 81.
[236] *Красовская В.* Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Л., 1958. С. 240.



Петергоф. Павильон «Озерки»

Спектакль в Петергофе представлял собой нарядный дивертисмент, специально для которого декоратором А. Роллером была сооружена так называемая «водяная сцена», обрамляемая деревьями, как естественной декорацией. Перед сценой на воде – амфитеатр на 250 персон[237]. Воспитатель сыновей Николая I, А. Гримм, вспоминал: «Лес и вода служили здесь настоящей сценой для балета, расстояние от зрителей было таково, что плоты, на которых появлялись нимфы, были незаметны и весь танец казался парящим над водой»[238]. Плоты, на которых находились артистки, тянули веревками с берегов, после этого они сходили на сцену. В самом конце подплывал большой, в виде раковины, плот с царицей наяд – Гидролой – и юными воспитанницами. Участница представления А. Нетарова вспоминает, что во время спектакля пел соловей. На самом же деле это был специально приглашенный человек, который, щелкающий, как птица, прятался между деревьев на берегу[239].

Все действие происходило при красочной иллюминации. Партии Маттео и Наяды исполнили Жюль Перро и Анна Прихунова. После спектакля все отправились к ужину, устроенному у павильона «Озерки» в специальных палатках. Небольшое путешествие сопровождали яркие разноцветные огни и музыка.

[237] Архив ГМЗ «Петергоф». Р-9а, ПДМП-6225 ар., КП-1171, Л. 177.

[238] Цит. по: *Пащинская И. О.* Императорский балет под открытым небом. Петергоф. XIX век // Музеи театра и музыки в международном пространстве. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2008. С. 284.

[239] *Пащинская И. О.* Императорский балет под открытым небом. Петергоф. XIX век // Музеи театра и музыки в международном пространстве. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2008. С. 285.

Балет так понравился императорской чете, что решено было на следующий день, 4 июля, снова его повторить, поэтому дивертисмент был вновь сыгран на специальной сцене у павильона «Озерки». Важное значение имела и необычная, будто бы фантастическая обстановка, передающая совсем иное впечатление, нежели театральное здание.

30 января 1851 года в Большом Каменном театре в Петербурге состоялась премьера обновленного трехактного спектакля уже под иным названием – «Наяда и рыбак». На этот раз вся хореография была сочинена Ж. Перро и изменен финал спектакля, согласно которому рыбак-итальянец Маттео, влюбившись в Наяду, устремляется за ней в море, где они и воссоединяются. В первоначальной версии он оставался вместе со своей невестой Джианиной на суше. Партию Маттео танцевал сам Ж. Перро.

После необычайного успеха балета в Петербурге решено было поставить его и в Петергофе. Так «Наяда» второй раз оказалась в летней императорской резиденции и стала самым знаменитым среди всех петергофских спектаклей.

Великая Княгиня Ольга Николаевна, будучи уже принцессой Вюртемберга, приехала в Петергоф, где роскошно праздновался день ее тезоименитства. Все расстояние от дворца Монплезир у залива до павильона «Озерки» было украшено великолепной иллюминацией. Разноцветные фонарики и лампы были развешены на деревьях и кустах. На входе в Верхний сад был сооружен сверкающий огнями большой щит с изображением вензеля Ольги Николаевны. Недалеко от Аллеи Самсоновского водопровода украшенная бенгальскими огнями была представлена «живая картина» – «Цыганский табор».

Эффект балета, показанного уже вечером, почти под конец праздника, был волшебным и произвел еще большее впечатление на своих зрителей, чем год назад. Способствовали тому и природные условия. А. Гейрот пишет: «Пред павильоном на особом помосте в уровень с водою поставлен был для этого праздника балетмейстером Перро балет "Наяда и рыбак". Наяды действительно подплывали по озеру к сцене в небольших лодках, устроенных в виде раковин; декорациями для сцены служили местные вековые деревья, обставленные тропическими цветами и растениями. Вправо на дальнем плане виднелись деревни Бабьего гона, иллюминованные по всем главным архитектурным линиям, так что очертание каждой избы ясно было видно издали. Погода в этот вечер вполне благоприятствовала представлению балета под открытым небом, и к довершению полного эффекта во время самого представления всплывшая на небосклоне луна отражалась и в водах озера за сценой, и в каждой блестке газовых тюник и украшениях наяд»[240].

К созданию уникальной сцены на воде и иллюминации вновь был привлечен декоратор А. Роллер. В спектакле принимал участие Ж. Перро. Партию Наяды танцевала Л. Радина. Всего на представление было роздано 237 билетов[241].

---

[240] *Гейрот А. Ф.* Исторический очерк Петергофа // Описание Петергофа. СПб., 2018. С. 140–142.
[241] Архив ГМЗ «Петергоф». Р-9а, ПДМП–6225 ар., КП–1171, Л. 187.



«Наяда и рыбак» у павильона «Озерки». 1850 г

После спектакля Николай I с семьей отправился в Монплезир, где происходил ужин. Царицын и Ольгин павильоны, берега озера – все, что встречалось по пути, было украшено огнями. Цветочные клубы освещались лампами. По традиции праздник завершился красочным фейерверком.

В газете «Северная пчела» тоже встречаются упоминания о рос-кошном петергофском празднике и балете. Один из рецензентов пишет: «Все было изумительно прелестно; везде были призваны искусство, вкус, усердие и любовь, чтобы сделать этот праздник блестящим и радостным, великолепным и неподражаемым. Во всем чувствовалось увлекательное, неотразимое влияние царской воли и царского слова»[242].

Как было в прошлый раз с дивертисментом, балет по высочайшему повелению вновь показали на следующий день. После спектакля все танцовщицы и юные воспитанницы были угощены чаем, конфетами и мороженым[243].

Спектакли под открытым небом стали своеобразной визитной карточ-

[242] Архив ГМЗ «Петергоф». Р-7а, ПДМП-5611 ар., КП-128, Л. 13.
[243] Архив ГМЗ «Петергоф». Р-9а, ПДМП-6225 ар., КП-1171, Л. 187.

кой Петергофа. Красота и искусство на лоне природы создавали неповторимое впечатление, покоряли присутствующих своей волшебной атмосферой. «Наяда и рыбак» знаменитый, но далеко не единственный спектакль, который был показан на открытом воздухе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Архив ГМЗ «Петергоф». Р-7а, ПДМП-5611 ар., КП-128.
2. Архив ГМЗ «Петергоф». Р-9а, ПДМП-6225 ар., КП-1171.
3. *Гейрот А. Ф.* Описание Петергофа; Шарубин Н. Г. Очерки Петергофа и его окрестностей. СПб.: КРИГА, 2018. 352 с.
4. *Красовская В.* История русского балета. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2010. 288 с.
5. *Красовская В.* Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Л.: Искусство, 1958. 308 с.
6. *Пащинская И. О.* Императорский балет под открытым небом. Петергоф. XIX век // Музеи театра и музыки в международном пространстве. Материалы научно-практической конференции. СПб.: Чистый лист, 2008. 465 с.

Юлия Головнева

Магистратура, I курс. 52.04.01. Теория и история хореографического искусства.

Педагог С. В. Шабанова, преподаватель кафедры балетоведения.

ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ В АНТРЕПРИЗЕ «РУССКИЙ БАЛЕТ» ДЯГИЛЕВА

Антреприза «Русский балет» Дягилева была одним из значительных явлений мировой культуры начала XX века, оказав существенное воздействие на развитие западноевропейского балета и театрально-декорационного искусства.

С первых выступлений «Русских сезонов» главной миссией Сергея Дягилева была экспансия русского искусства в Европу. В спектаклях первого периода антрепризы русская тема имела ориентальный облик, который воспринимался европейской публикой как «экзотика», сформировавшая в сознании зрителей представление о России и русском балете. С 1914 года начался второй период, завершившийся со смертью Дягилева в 1929 году. Популяризация русского искусства как главная цель предыдущих сезонов сменила направление в сторону поиска новых художественных течений. Импресарио, обладая развитой интуицией, чувствовал стремительные перемены в искусстве и понимал, что наступила новая эпоха. На смену символизму и модерну пришли направления – футуризм и кубизм.

Дягилев «дышал в унисон с веком»[244] и знакомство европейского зрителя с современным русскими искусством было для него основной миссией: «доказать, что русское искусство свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусства»[245]. «Русский балет» постоянно находился в поиске новых художественных средств и стремился отвечать духу времени. «В Дягилеве постоянно присутствовали стремление к открытию и новизне <…>»[246]. Поэтому в 1914 году, прекратив сотрудничество с мастерами объединения «Мир искусства», Дягилев «открывает» Европе русских художников футуристов – Наталью Гончарову и Михаила Ларионова.

Почти все постановки в антрепризе были совместно оформлены Ларионовым и Гончаровой. Однако у каждого из художников был свой творческий путь и подход к театрально-декорационному решению спектаклей.

В театральных поисках Ларионов выходил за рамки профессии декоратора и влиял на сюжет и пластический образ спектакля. При постановке бале-

---

[244] *Скляревская И.* Расцвет русского балета: Дягилев и русские сезоны // Arzamas.academy. URL: https://arzamas.academy/materials/1313 (дата обращения: 03.03.2019).

[245] Цит. по: *Варакина Г.* Антреприза С. Дягилева: Время перемен // под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Рязанский заочный институт Московского гос. университета культуры и искусств, 2008. С. 31.

[246] *Полисадова О.* Театр С. Дягилева «Русский балет» (1912-1929 гг.): эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.09. СПб.: 2017. С. 58.

та «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» Ларионову пришлось выступить и в роли балетмейстера. Этот опыт стал уникальным в истории балетного театра, когда от начала до конца спектакль был сочинен художником, не имеющим профессионального образования хореографа.

Иной подход к оформлению спектаклей был у супруги Ларионова – Натальи Гончаровой. В своем театральном творчестве художница часто обращается к воспоминаниям детства, проведенного в деревне. Но в станковое и декорационное искусство Гончарова привнесла крестьянскую и религиозную темы, переосмысленные в стиле футуризма, кубизма, примитивизма.

До работы в антрепризе художница мало интересовалась театром. Единственным театральным опытом Гончаровой было оформление двух камерных спектаклей в студии К. Крахта – «Деревенский староста» (1909) и «Свадьба Зобеиды» (1909). Однако в 1914 году художник А. Бенуа порекомендовал Дягилеву пригласить Гончарову в качестве сценографа спектакля «Золотой петушок», и художница приняла это предложение.

В 1914 году в антрепризу вернулся балетмейстер М. Фокин, который поставил спектакль «Золотой петушок» на музыку к одноименной опере Н. Римского-Корсакова по либретто В. Бельского.

Инициатором инсценировки сказки Александра Пушкина выступил художник А. Бенуа. Дягилев принял эту идею, но предложил поставить спектакль в жанре опера-балет. Певцы и хор были размещены по бокам сцены на скамьях, которые возвышались друг над другом. Артисты хора в действии не участвовали: «Они почти сливались с кулисами в спокойных, теплых малиново-коричневых тонах своих костюмов, образуя чудесную раму для пылающей ярко-желтыми, оранжевыми, зелеными и голубыми красками сцены»[247], – пишет М. Фокин. Хор создавал эффект живых кулис словно рамку, обрамляющую действие спектакля, которое разыгрывалось артистами балета.

По мнению Фокина, таким нестандартным постановочным решением достигалась чистота как вокального, так и хореографического исполнения. Поскольку артисты хора были освобождены от движения, они сосредотачивались на совершенстве вокального исполнения, не думая, что танцы повлияют на правильное дыхание.

Гончарова вспоминала о начале работы над сценографией постановки: «В разговоре по поводу "Золотого петушка" Дягилев сообщил мне одно – постановку он хотел видеть в духе народных картинок петровской эпохи. И это единственное его предложение было мною отвергнуто»[248]. У художницы было свое видение оформления спектакля, и она отказалась от идеи следования Петровскому лубку, но обратилась к традициям народной картины, иконописи, древнерусскому орнаменту пестрых тканей.

---

[247] *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, интервью, открытые письма. СПб.: Лань, Планет музыки, 2019. С. 346.

[248] Цит. по: *Илюхина Е.* Спектакль «Золотой петушок» в оформлении Н. Гончаровой // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр: Сб. ст. / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 283.

Гончарова, официально считавшаяся художником спектакля, тем не менее, за работу принялась вместе с Ларионовым. По мнению исследователя Г. Поспелова, над сценографией спектакля «Золотой петушок» художники работали в «обе руки»[249]. Образы фантасмагорических персонажей царства Шемаханской царицы: шайтаны, прислужницы, рабыни, танцовщицы – были разработаны Ларионовым. Гончарова выполнила костюмы для героев царства Додона, а также работала над образом Шемаханской царицы.

Театральные эскизы Гончаровой к спектаклю насыщены реминисценциями живописных работ. Сказочное дерево с эскиза декорации для первого акта напоминает подсолнухи с натюрмортов («Подсолнухи», 1908). На театральной сцене артисты казались «ожившими» персонажами станковых работ художницы. Сенные девушки и плясуньи словно сошли с полотен крестьянского цикла 1910 года, а образ Астролога-Пророка из цикла «Жатва» (1911).

В решении сценического образа Шемаханской царицы Гончарова отказывается от этнических особенностей женского костюма восточных стран. Костюм Шемаханской царицы состоял из легкой блузы, расшитой пайетками, восточных шальвар и юбки с растительным орнаментом. Вместо восточной чалмы голову Шемаханской царицы украшала корона с золотым шитьем и жемчужными нитками, напоминающая головной убор русских цариц допетровского времени. Завершающим элементом костюма стали длинные черные косы. Обилие декоративности, роспись тканей цветочным орнаментов, большое количество украшений – все это напоминало «пряную» эстетику художника Л. Бакста.

Партию царицы исполняла Тамара Карсавина. Гончарова и Фокин переосмыслили канонический образ Шемаханской царицы. «Для Пушкина суть образа Шамаханской царицы – в ее красоте, лишенной черт милосердия, гуманизма, а потому и несущей в мир гибель»[250], – отмечает исследователь Д. Белкин. В опере-балете царица предстает в положительном образе, сближающем ее с героиней другой сказки А. Пушкина «Сказка о царе Салтане» – Царевной-лебедь. В архиве Государственной Третьяковской галереи находится фотография Т. Карсавиной в образе Шемаханской царицы, в той же позе, что и на эскизе Гончаровой. Возможно, Фокин следовал идеям художницы в создании пластического образа.

Премьера спектакля состоялась в Париже 24 мая 1914 года на сцене Гранд-опера. «Золотой петушок» стал триумфом пятого сезона «Русского балета». По замечанию В. Красовской – «Специфика балетного искусства переставила акценты, и в центр спектакля вышла тема роковой соблазнительницы – Шемаханской царицы в исполнении Карсавиной»[251].

---

[249] Цит. по: *Илюхина Е.* Спектакль «Золотой петушок» в оформлении Н. Гончаровой // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр: Сб. ст. / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 287.

[250] *Белкин Д.* К истолкованию образа Шамаханской царицы // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v79/v79-120-.htm?cmd=p (дата обращения 29.04.2020).

[251] *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2009. С. 470.

Спектакль «Золотой петушок» определил границу двух периодов антрепризы. Театрально-декорационное оформление, созданное Гончаровой для оперы-балета, означало переход от эстетики первых постановок антрепризы – модерна и символизма – к новой авангардной стилистике.

Критики отмечали, что Гончаровой через сценографию «Золотого петушка» удалось передать дух сказки А. Пушкина и цветовое соответствие музыке Н. Римского-Корсакова. Художник А.Бенуа, тем не менее, заметил, что сценография Гончаровой «слишком вылезала вперед и даже как бы мешала действию»[252]. Артисты в ярких, насыщенных цветом костюмах сливались с пестротой лубочного орнамента декорации, создавая эффект «оживления» станковых работ художницы.

Предложение Дягилева исполнить декорации к постановке «Золотого петушка» в 1914 году явилось поворотным событием в судьбе Гончаровой. С этого момента театр стал для нее главным делом жизни. «Я и не думала серьезно о театре. <…> Это изменило всю мою жизнь. Вместо того чтобы оставаться московской художницей, я стала декоратором балета, объездившего весь мир»[253], – поведала Гончарова в интервью французскому журналисту.

После триумфального успеха оперы-балета «Золотой петушок» Дягилев предложил Гончаровой оформить балет «Свадебка» на тему русского свадебного обряда на музыку И. Стравинского. Работа над сценографией балета «Свадебка» продолжалась в течение восьми лет (1915–1923), поскольку Дягилев неоднократно переносил премьеру.

За это время Гончарова создала несколько вариантов оформления спектакля. Первый вариант сценографии был выполнен в примитивистском стиле русского лубка и напоминал декорационные эскизы оперы-балета «Золотой петушок». Для художницы работа над сценографией представляла сложность из-за неясности стилистики будущей постановки, хореографического содержания и характера музыки. Поэтому Гончарова оказалась свободна в выборе тем и решений и, следуя собственному видению спектакля, разрабатывала темы каждой сцены по воспоминаниям из собственной жизни: стол ломится от яств, жаркие дни сенокоса, «все село разряжено, как на праздник, в пестрые ситцы и домашнее тканье»[254].

Вторая версия оформления балета получила название «праздничная». Но Гончарова поняла, что форма праздничной крестьянской среды не выражает обрядовую идею спектакля.

В третьем варианте сценографии действие было перенесено из крестьянской среды в городскую. «Я сделала новые эскизы для декораций, занавеса и костюмов: полосы, круги, клетчатые рисунки, расплывающиеся пятна заменили цветочный орнамент. Шляпы и городские прически вместо голов-

---

[252] Цит. по: *Варакина Г.* Антреприза С. Дягилева: Время перемен / под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Рязанский заочный институт Московского гос. университета культуры и искусств, 2008. С. 98.
[253] Цит. по: *Луканова А.* Наталия Гончарова 1881-1962. М.: Искусство – XXI век, 2017. С. 233.
[254] Цит. по: *Луканова А.* Наталия Гончарова 1881-1962. М.: Искусство – XXI век, 2017. С. 359.

ных платков. <…> Но я чувствовала какую-то тревогу, быть может, и Дягилев был не совсем спокоен»[255], – вспоминала Гончарова.

Следующий вариант оформления было решено сделать «весенним». Гончарова отказалась от ярких цветов, но вновь вернулась к теме крестьянства. Художница сделала множество эскизов костюмов в светлых холодных тонах, с изобилием вышивки серебром и жемчугом. Дягилеву эта версия понравилась, но и на этот раз «Свадебка» не увидела сцены.

В 1922 году главным балетмейстером антрепризы была назначена Бронислава Нижинская, которой Дягилев и поручил постановку «Свадебки». Нижинская была не согласна с предложенными художницей эскизами, по ее замыслу они не соответствовали ни музыке И. Стравинского, ни ее хореографическому решению. «Здесь не должно быть никакой красочной живописности напоказ <…> Я предполагала, что костюмы будут предельно простыми, как и все остальное»[256], – пишет Нижинская в своих воспоминаниях.

Приняв замечания хореографа, Гончарова начала разрабатывать новую версию оформления балета, где отказалась от излишней декоративности и пестроты, предложив синие с белым костюмы. Нижинская считала, что именно под воздействием ее хореографии художница пришла к двухцветному оформлению спектакля. По другим источникам, принять верное решение в разработке костюмов и декораций Гончаровой помог Ларионов, предложив использовать два цвета в сценографии.

Новые декорации были выдержаны в серо-голубых тонах с очертанием одного окна – в доме жениха и с двумя – в доме невесты. На сцене находилась скамейка для родителей, а в четвертой картине – платформа, с которой новобрачные смотрели на веселье гостей. Дополняли сценографию балета четыре рояля, размещенные по углам сцены.

Либретто включало четыре эпизода: благословение невесты, благословение жениха, прощание с невестой и свадебное торжество. Гончарова создала лаконичное решение – костюмы без орнамента, чтобы не разрушить впечатление торжественности события, цвет сведен до минимума. Отказавшись от предложенного годом ранее сине-белого оформления, она выбирает обыденный и благородный цвет земли, на которой живут крестьяне, в сочетании с белым цветом невинности.

Простой крой мужской и женской одежды обеспечивал свободу движения артистов. Коричневые сарафаны и штаны напоминали прозодежду, введенную художниками Л. Поповой и В. Степановой для спектакля В. Мейерхольда «Великодушный рогоносец». Ее «Мрачные, однообразные, неиндивидуализированные костюмы, подобно мужчинам и женщинам, носившим их, создавали впечатление безликой крестьянской массы»[257], – пишет исследо-

[255] Цит. по: *Гончарова Н.* Свадьба // За занавесом века. Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / ред.-сост. А. В. Дехтерева, Е. М. Костина. М.: ООО «ТИД «Русское слово – РС», 2004. С. 95.
[256] Цит. по: *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 141.
[257] *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 142.

ватель Л. Гарафола. Можно сказать, что Гончарова предвосхитила конструктивизм на балетной сцене.

Финальное декорационное решение спектакля кардинально отличалось от стиля, в котором работала Гончарова. Художница создала лаконичное и одновременно выразительное оформление, идя от образов иконописи, но отвечая общему представлению о балете, отойдя от первоначальной идеи подчеркнуть национально народные черты. Так балет «Свадебка» стал первой минималистичной постановкой в истории антрепризы.

В 1914 году у Дягилева появился замысел осуществить постановку на религиозную тему. Идея реализации балета-мистерии «Литургия» возникла у него после посещения во Флоренции галереи Уффици вместе с молодым артистом балета Леонидом Мясиным. Ему импресарио поручил сочинить хореографию к балету «Литургия».

В поисках музыкального сопровождения Дягилев обратился к Стравинскому: «Сюжет подробно рассказывать не стану – скажу только, что зрелище святое, экстатическая обедня, 6-7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии <…> Музыка – ряд хоров a capella – чисто религиозных, может быть вдохновленных григорианскими темами»[258]. Композитор приехал в Уши, наблюдал за репетициями, но писать музыку для «Литургии» отказался, так как считал невозможным исполнить хореографическими средствами обряд богослужения. Тогда Дягилев пытался получить из Киева рукописи старинных песнопений, но в связи с началом Первой мировой войны приобрести их не смог. В итоге Дягилев пришел к выводу – музыка будет только в перерывах между картинами, а во время действия артисты должны двигаться в полной тишине под ритм собственных шагов. Чтобы шаги артистов отдавались эхом, предполагалось настелить дополнительный съемный пол из высушенного дуба, который возвышался над сценой на двадцать сантиметров.

Идея Дягилева поставить балет под звук шагов артистов, возможно, была связана и с идеями ритмопластики Э. Далькроза, которая строилась на движениях под звук ритмической дроби. Методика ритмической гимнастики уже использовалась в балете «Весна священная» в 1913 году. В итоге импресарио пришел к убеждению, что «абсолютная тишина – это смерть, и что в воздушном пространстве абсолютной тишины нет и быть не может»[259].

Оформить эту постановку Дягилев приглашает Гончарову. Несмотря на большое количество творческих идей, относительно либретто и музыки оставалась неопределенность. Поэтому Гончарова самостоятельно составила перечень сцен «Литургии», чтобы приступить к работе над эскизами. Художница разделила балет на две сцены: Рождественскую и Пасхальную.

[258] *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. М.: Композитор, 2000. Т. 2. С. 296.
[259] См. по: *Серова Г.* Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 187.

В качестве художественного источника оформления Гончарова использовала древнерусскую живопись: иконопись, фрески и мозаики на религиозную тематику.

Необходимо отметить, что на эскизах герои балета изображены в движении. Единственными «неподвижными» рисуются многоокие херувимы. «Чрезвычайно яркие разноцветные конструкции костюма с блестящими вертикальными золотыми и серебряными жесткими “ассистами” должны были выделять херувимов среди других, и без того, ярких фигур»[260].

Красочные облачения апостолов представляют собой сложную конструкцию из наложенных друг на друга геометрических фигур, украшенных стилизованным растительным орнаментом, который схож как с византийскими мозаиками VI века, так и с древнерусскими орнаментами XVII века. Подобный декорационный узор был использован художницей в ее прежних религиозных композициях. Так, в работе 1911 года «Богоматерь с младенцем» орнамент украшает нимб Богоматери. Облачения апостолов не соответствуют естественной фигуре человека и его пластике. Художницей была придумана фелонь в виде треугольной конструкции с жестким верхом, которую в древности изготавливали из тяжелой парчи с обильной вышивкой золотой нитью.

Первоначальное образование Гончаровой в качестве скульптора, полученное в Училище живописи, ваяния и зодчества, несомненно отразилось в создании костюмов к балету «Литургия». То есть Гончарова разрабатывала костюмы-конструкции не как художник, а как скульптор. Костюмы были изготовлены из жестких, тяжелых конструкций, которые лишали фигуры танцовщиков свободы движения. Пластика артистов ограничивалась перемещением по одной плоскости и движением только кистей рук и ног. Исследователь И. Шуманова подчеркивает, что Гончарова «пришла к идее конструктивистских, по своей сути, костюмов значительно раньше, чем Пикассо в знаменитом балете “Парад”, получившем славу первого конструктивистского балета»[261].

На всех эскизах костюмов художница изобразила персонажей в профиль, чтобы артисты двигались в одной плоскости вдоль рампы. В костюмах-конструкциях были предусмотрены и специальные прорези для рук и ног, создававшие эффект плоскостной фигуры танцовщиков. В следствие этого Л. Мясин придумал хореографию, основанную на ритмизированных шагах, движениях рук с плоскими ладонями, что видно по сохранившимся с репетиций балета фотографиям. «Единственный раз сама того не желая, она (Гончарова) активно вмешивается в хореографию спектакля и в конечном счете определяет ее»[262]. Для художницы хореография была неотделимо связана с музыкой, а сценография с содержанием спектакля.

---

[260] *Серова Г.* Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 198.

[261] *Шуманова И.* К вопросу о датировке альбома пошуаров Н. Гончаровой «Литургия» // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2003. С. 136.

[262] *Илюхина Е.* История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010-2011: Материалы отчетных научных конференций. М.: ИНИКО, 2012. С. 240.

На единственной сохранившейся декорации к балету «Литургия», находящимся в музее искусств «Метрополитен» в Нью-Йорке, Гончарова, с одной стороны изобразила интерьер собора, в котором должно происходить действие, а с другой – стилизованный древнерусский иконостас, занимающий всю площадь зеркала сцены. Эскиз декорации был выполнен в технике коллажа, полностью выклеенный разноцветными кусочками фольги. Такой прием был характерен для художников футуристов. На готовой декорации за счет сценического освещения фольга должна была сверкать и воспроизводить эффект мозаики.

Поместив декорационный фон на первом плане, Гончарова уменьшает глубину сцены, тем самым разрушая трехмерное сценическое пространство. Художница стремилась воспроизвести особенности стиля средневекового искусства, используя прием обратной перспективы и плоскостность композиции. Отделяясь от декорации, артисты в костюмах должны были создавать впечатление мистического средневекового видения.

Причин, по которым балет «Литургия» остался неосуществленным, было много: разгар Первой мировой войны, не хватало средств на технически сложные декорации и костюмы, была проблема с получением старинных записей песнопений из Киева, неопределенность с музыкальным сопровождением. Изобилие идей и замыслов переполняли проект, создав трудности на пути к его реализации. Когда стало ясно, что постановка не состоится, балетмейстер Мясин напишет : «Для меня “Литургия” была не только техническим экспериментом, но прежде всего первой художественной реализацией темы, которая пустила глубокие корни в моем подсознании»[263].

Никогда до этого в истории балета не возникло идеи поставить на балетной сцене спектакль на евангельский сюжет в сопровождении литургической музыки или вовсе без музыки. Эта концептуальная идея получила дальнейшее продолжение в творческой судьбе каждого из участников нереализованного проекта «Литургия».

В последующих постановках антрепризы Гончарова продолжила развивать идеи костюма-конструкции. В 1916 году художница начала работать над сценографией к испанским балетам «Триана» и «Испания», придумывая образы испанских танцовщиков и танцовщиц.

Эскизы костюмов к испанским балетам были написаны художницей резкими штрихами, имели темный глубокий колорит и были построены на контрасте черного и белого цветов. Марина Цветаева писала: «В Испании, Гончарова открывает черный цвет, черный не как отсутствие, а как наличность. Черный как цвет и как свет. Здесь же впервые находит свою пресловутую гончаровскую гамму: черный, белый, коричневый, рыжий. Цвета сами по себе не яркие <…> приобретают от чистоты и соседства исключительную яркость»[264].

[263] *Мясин Л.* Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 64.
[264] *Луканова А.* Наталия Гончарова 1881-1962. М.: Искусство – XXI век, 2017. С. 272–273.

В эскизах костюмов испанок Гончарова использует атрибутику национального испанского колорита: большие веера, шали, кружевные мантильи, которые крепятся к высокому гребню, вколотого в прическу. Тем не менее, художница отказалась от применения бахромы, характерной для испанских платков и дополнила их традиционным русским цветочным орнаментом, напоминающим павлопосадские платки. Исследователь Е. Илюхина отмечала, что в эскизах переплетаются русские и испанские мотивы.

Эскизы костюмов испанских танцовщиц можно разделить на две части. Первую группу костюмов художница создала в эстетике балета «Литургия». Костюмы испанских танцовщиц, так же, как и облачения Апостолов и Волхвов состояли из геометрических блоков и являлись движущейся декорацией, внутри которой помещалась танцовщица. Вторая группа костюмов – это свободные, не сковывающие движения, традиционные испанские платья с воланами.

Можно предположить, что концепция Гончаровой заключалась в соединении конструктивно-сложных костюмов-декораций с традиционными легкими платьями, не стеснявшими движения артистов.

Гончарова создала множество эскизов костюмов к балетам «Испания» и «Триана» и только один из них был реализован. К художнице обратилась футуристическая танцовщица Кариатис[265] с просьбой сделать эскиз костюма испанки для своих выступлений. На сохранившейся в архиве художников Гончаровой и Ларионова фотографии можно увидеть изображение этого костюма. Длинное однотонное платье из тяжелой, плотной ткани ограничивало в движении танцовщицу. К спине крепилась металлическая конструкция, обтянутая тканью с кружевом, напоминающая по форме шаль, к ней присоединялся больших размеров веер. Все это придавало фигуре определенную выразительность и экспрессию, но выполнять технически-сложную хореографию в таком костюме было невозможно.

Работа над оформлением спектаклей «Испания» и «Триана» оказала значительное влияние на художественную деятельность Гончаровой вне театра. Так, некоторые из эскизов художница перевела в станковую живопись. В 1916 году Гончарова написала работу «Продавщица апельсинов», которая, по сути, перекликается с эскизами костюмов к испанским балетам. В 1923-1926 годах художница создала полиптих «Испанки». Поэт В. Парнах сравнивал испанок Гончаровой с кафедральными соборами: «Испанки Гончаровой – оранжевые, зеленые, лимонные, красные, карминные, черные, сангинные, синие – соборы, в кружеве и шалях»[266]. Таким образом, испанская тематика в творчестве Гончаровой становится такой же значительной, как и тема русского фольклора.

В оформление первых спектаклей Гончарова привнесла мотивы своего станкового творчества. Но постепенно работа в театре начинает влиять на ее живопись, впоследствии приобретая самостоятельное художественное значе-

[265] Настоящее имя танцовщицы – Тулемон Элизабет (1888–1971).
[266] Цит. по: *Поспелов Г., Илюхина Е.* Михаил Ларионов. Живопись. Графика. Театр. М.: Галарт, 2005. С. 328.

ние. В творческом процессе Гончаровой происходит взаимовлияние декорационного и станкового искусства.

Будучи авангардным художником, в театральной сфере Гончарова все-таки осталась традиционным художником-декоратором. Но она активно экспериментировала с формой театральных костюмов в балетах «Литургия», «Испания», «Триана». И хотя этот опыт остался в виде сценических эскизов, нереализованные идеи впоследствии получили самостоятельное художественное развитие.

Гончарова не принимала участие в процессе сочинения хореографии, не пыталась намеренно определить движения артистов на сцене. Но, как отмечает Е. Илюхина, яркая самодостаточность костюмов Гончаровой, особенно в работе над спектаклем «Литургия», зачастую определяла хореографию постановки сама того не желая[267]. Правда, в дальнейших постановках Гончарова создавала уже упрощенные костюмы и лаконичное оформление.

За пятнадцать лет сотрудничества с Дягилевым Гончарова, как и Ларионов, прошли путь от создания объемных, конструктивно-сложных костюмов до возвращения к простому костюму, приближенному к репетиционной балетной одежде. Со второй половины XX века радикальные эксперименты с формой театрального костюма заканчиваются, и трико, обтягивающее тело танцовщика, утверждается в балетном театре как универсальный костюм. И если техника танца идет по пути усложнения, то балетный костюм – по пути максимального упрощения.

Художественно-эстетические открытия Гончаровой и Ларионова в сценографии спектаклей антрепризы «Русский балет Дягилева» не были замкнутым цеховым явлением, а являлись частью общего художественного процесса. Эти эксперименты дали импульс для возникновения новых стилистических форм в развитии театрального искусства, которые оказывают влияние на современных художников, балетмейстеров, композиторов, открывая новые контексты при создании спектаклей в современном театре.

[267] *Илюхина Е.* История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций. М.: ИНИКО, 2012. С. 240.

Дмитрий Завалишин

Магистратура, III курс. 53.04.05. Искусство. Педагогика хореографии.
Педагог Л.И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ НИКОЛАЯ ЛЕГАТА С ПОЗИЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Наиболее интенсивное стремление к взаимному сотрудничеству деятелей культуры и науки в нашей стране происходило с конца девятнадцатого до середины двадцатого века. В Санкт-Петербурге имели большую популярность лекции врача-анатома П.Лесгафта, которые посещались многочисленными деятелями искусств[268]. Также известно, что в Москве в 1902 году, был основан научно-музыкальный кружок, организованный нейрофизиологом А.Самойловым, учеником И.Сеченова. В числе слушателей этого кружка были С.Рахманинов, С.Танеев, Р.Глиэр[269]. А в тридцатых годах наметился контакт между школами И.Павлова и К.Станиславского[270].

Педагоги балета также проявляли интерес к изучению организма человека. Будучи практиками и имея чувственный опыт физических упражнений, они начинали (как уже позже, в 30-х годах метко выразился А.Волынский) «как бы растворять психофизические положения анатомии и физиологии в какие-то иные, им более близкие речения»[271] и естественно переводили их «на язык балетного искусства»[272].

Одним из педагогов Русской школы балета, наиболее успешно применявшим метод интеграции знаний педагогики хореографии и естественных наук был Николай Густавович Легат, являющийся ярким звеном в плеяде танцовщиков и педагогов, поднявших весь мировой классический танец на высочайший уровень. Интерес к изучению тела человека он унаследовал от своего выдающегося педагога, Христиана Петровича Иогансона, который на основе анатомо-физиологических знаний развивал у своих учеников силу, равновесие, выдержку и дыхание[273]. Можно предполагать, что и Агриппина Яковлевна Ваганова, которая была ученицей Н.Легата, переняла, в свою очередь, от него стремление к «научно-исследовательскому»[274] методу в педагогике балета.

Суммируя многочисленные записи о методе Н.Легата, в числе которых воспоминания Ф.Лопухова, Дж.Грегори, А.Эглевского и др., можно заключить, что Н.Легат имел в воображении как бы идеальный образ, идеальную

[268] *Лесгафт П.Ф.* Собр. педагогических соч. Т. 4. М., 1953. С. 356.
[269] Академик Леон Абгарович Орбели. Научное наследие. М., 1997. С. 41.
[270] Там же. С. 42.
[271] Волынский А.Л. Проблема русского балета. Петроград. 1923. С. 15.
[272] Там же.
[273] *Силкин П.А.* История и теория балетной педагогики. Классический танец: уч. пособие. СПб., 2014. С. 100–101.
[274] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. Л.-М., 1958. С. 100.

модель балетной осанки (которую правильней называть «стойкой», так как всегда имелось в виду также и положения ног). При этом особенности этой стойки он видел, как в статичных балетных позах, так и в развитии, в динамических движениях экзерсиса. Пока ученик не мог освоить у палки правильное положение тела, Н.Легат не позволял ему исполнять ни движения на середине зала, ни прыжковые комбинации[275].

Основой для понимания правильного положения тела танцовщиков Н.Легат считал античное искусство скульптуры. Его ученики отмечали, что все, чему учил их Н.Легат «было пронизано идеями классицизма и совершенства, а не трюкачества, чрезмерного напряжения или каких-либо ухищрений»[276].

Особенность стойки, которой учил Н.Легат, «обеспечивала лёгкость и быстроту движений даже у тех танцовщиков, которые отличались крупным телосложением. Он объяснял, каким образом, почти неуловимое изменение угла поворота бедер может повлиять на стабильность пируэтов и сохранение баланса»[277]. По словам супруги Н.Легата, Николаевой-Легат, тело не должно стоять вертикально, так как «ни одна скульптура не стоит прямо на своём постаменте, а имеет небольшой наклон вперёд – в этом разница между живой и мёртвой скульптурой»[278].

Один из исследователей наследия Н.Легата, педагог классического танца Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой Пётр Афанасьевич Силкин, делая переводы его архивов, обнаружил интересную подробность в вопросе постановки корпуса. Основой для вращения и прыжков Н.Легат называл такую постановку корпуса, которую «можно использовать подобно *маятнику*»[279] [курсив автора статьи].

К этому нюансу можно вполне обосновано добавить, что имеется в виду *перевёрнутый маятник*, но тогда возникает вопрос: где начало крепления этого маятника – в районе бёдер или в голеностопе? Ответ на это вопрос мы можем найти в современной науке, изучающей равновесие тела человека – постурологии (от лат. «postura» - поза), области человеческих знаний, занимающейся изучением осанки, механизмов поддержания вертикальной позы и равновесия человеческого тела, сформировавшейся в самостоятельное направление в 1969 году[280].

Главное место в практическом изучении постурологии занимает «апломб». Он определяется как «идеальная контрольная поза» в спокойной (вольной) стойке[281]. В этой стойке (как и во всех других) равновесие человека поддерживается постоянными микроколебаниями между двумя физическими центрами тела – центром тяжести (в середине тела) и центром давления (на стопе). В зависимости от определённых условий, в основном в возрасте

[275] *Грегори Д.* Николай Легат. Наследие балетмейстера. СПб., 2014. С. 33.
[276] Там же. С. 42.
[277] Там же. С. 40–42.
[278] Там же. С. 48–49.
[279] *Силкин П.А.* История и теория балетной педагогики. Классический танец: уч. пособие. СПб., 2014. С. 149.
[280] *Гаже П.–М.* Постурология. Регуляция и нарушения равновесия тела человека. СПб., 2008. С. 283.
[281] Там же. С. 48.

до 14 лет, у человека формируется определённая доминанта таких колебаний: либо в районе центра тяжести, либо в районе центра давления. Постурологи определяют это как два основных способа сохранения равновесия – тактику бедра и тактику стопы (или голеностопную тактику)[282].

При *тактике бедра* человек не может (не умеет) в полной мере использовать плечи рычага, образуемого его стопами, и поддерживает гравитационную вертикаль тела движениями таза в сочетании с движениями в коленных и голеностопных суставах. Такая модель свойственна пожилым людям или людям с нарушениями осанки и требует больших затрат энергии (рис.1).

В противоположность ей, *тактика стопы* считается характерной для нормального взрослого человека и представляет собой модель *перевёрнутого маятника*[283]. Тактика динамическая, энергосберегающая. Использование «тактики стопы» формирует у человека антигравитационный рефлекс, который заставляет стопу быть в постоянном напряжённом покачивании вокруг центра давления (рис.1а). На фотографии ученика Н.Легата Михаила Фокина хорошо просматривается форма «тактики стопы», а у другого ученика, Вацлава Нижинского – работа мышц голени и стопы (рис. 2).

Необходимо отметить, что в постурологии «апломб» – это свободная стойка, а в хореографии – напряжённая, и, в основном, на одной ноге. Разница этих положений в том, что в балете гарантия основных колебаний в голеностопе обеспечивается подтянутыми мышцами корпуса, вытянутыми коленями и почти вертикально «поставленным» тазом. Можно предположить, что легатовское «неуловимое изменение угла поворота бедер», которое так важно для хорошей устойчивости, описала в своём учебнике и Агриппина Яковлевна Ваганова, отметив недопустимость чрезмерного наклона таза вперёд или назад[284] (рис. 3).

При соблюдении этих условий в невыворотном или в выворотном состоянии опорной ноги всё тело представляет собой форму перевёрнутого маятника, а стопа в полной мере является «истинной опорой всего механизма нашего тела»[285] – как говорил ещё Новерр. Мышцы и связки на ней укрепляются, не позволяя появиться плоскостопию и другим негативным изменениям, которые практически обеспечены, если ученик «присгибает» колени и «вихляет» бедрами.

Кроме такой механической работы, стопы человека выполняют также и нейрофизиологическую функцию, то есть являются источником проприоцептивной (мышечно-суставной) рецепции (информации). Смешиваясь с рецепцией от вестибулярного аппарата проприорецепция является важнейшим фактором для эффективного контроля равновесия мозжечком. Выдающийся учёный-физиолог Николай Александрович Бернштейн отдавал проприоре-

[282] Там же. С. 57–58.
[283] Там же. С. 59.
[284] Ваганова А.Я. Основы классического танца: учебник. Л., 1939. С. 24.
[285] *Силкин П.А.* История и теория балетной педагогики. Классический танец: уч. пособие. СПб., 2014. С. 34.

цепции ведущую роль в поддержании равновесия тела человека[286]. При балансировании в тактике стопы информация от мышц и связок голеностопа всегда будет постоянной и чёткой.

Помимо такой постановки тела, ученики Н.Легата отмечали также его умение сохранять баланс между напряжением и расслаблением мышц, в результате чего уроки хореографии наполняли его учеников «энергией и дарили хорошее настроение»[287]. Именно такие ощущения после его уроков привлекали к нему многих учеников уже после отъезда из России[288]. Благодаря постепенной работе, «без форсирования усилий и излишнего напряжения <…> тело танцовщика становится тонко настроенным инструментом, обладающим незаурядными физическими возможностями и свободой движения»[289].

Здесь можно говорить уже о некой динамической модели движений, которую наряду с «идеальной» постановкой корпуса пытался привить своим ученикам Н.Легат. Возможно, именно поэтому он считал, также как и его педагог Х.Иогансон, что уроки не надо придумывать заранее, а «каждый раз их следует просто изобретать»[290], опираясь на состояние и возможности учеников: «Его научная формула заключалась в том, чтобы соблюдать ритм расслабления и напряжения; он хорошо знал, как работать без перенапряжения и извлечь максимальную пользу из физического усилия. Благодаря этому методу ему удавалось гармонично выстроить всё тело. К сожалению, ныне об этом забывают, а отсюда и участившиеся травмы, и повреждения мышц, не говоря уже о бесконечных смещениях менисков, которых у учеников Легата никогда не бывало»[291].

В современной науке можно найти доказательное обоснование и этого метода Легата. Обследование спортсменов различных специальностей и квалификации позволило установить, что значимость скорости расслабления мышц, в прогрессе спортивных результатов значительно превышает значимость скоростно-силовых качеств[292]. Среди прочего это обусловлено тем, что любое координированное движение требует помимо работы мышц, использование сил немышечного происхождения – реактивных и инерционных.

Новичок, осваивающий новое движение, стремится использовать только мышечные силы[293], причём намного больше, чем это необходимо, но «по мере обучения вырабатывается такая структура двигательного акта, при которой немышечные силы включаются в его динамику, становятся составной частью двигательной программы. Излишние мышечные напряжения при этом устраняются <…>»[294].

Именно поэтому умение расслаблять мышцы и скорость этого расслабления так важна для формирования любых физических навыков. «Это

[286] Большая медицинская энциклопедия. Т. 28. М., 1934. С. 154.
[287] *Грегори Д.* Николай Легат. Наследие балетмейстера. СПб., 2014. С. 36.
[288] Там же. С. 59.
[289] Там же. С. 61.
[290] Там же. С. 56.
[291] Цит. по: *Грегори Д.* Николай Легат. Наследие балетмейстера. СПб., 2014. С. 18.
[292] *Высочин Ю.В.* Активная миорелаксация и саморегуляция в спорте. СПб., 1997. С. 4.
[293] *Бернштейн Н.А.* О построении движений. М., 1947. С. 192.
[294] Психофизиология: Учебник для вузов. 4-е изд. СПб., 2014. С. 93.

умение столь полно использовать реактивные силы, и связанная с этим максимальная экономичность в расходовании мышечной работы субъективно воспринимается мастерами как некоторое расслабление. Конечно, это «расслабление», представляющее собой не что иное, как высшую форму координации <…>, является расслаблением инактивной, а не активной мускулатуры, и, следовательно, не имеет ничего общего с астенией [бессилием]»[295].

Проблеме баланса напряжения-расслабления мышц не всегда отдаётся должное внимание, многие комплексы упражнений сосредоточены в основном на напряжении и выработке «силы мышц». Это связано с недопониманием важности расслабления, а также, с чрезвычайной сложностью развития и совершенствования этого важнейшего физического качества[296].

Овладение приёмами такого «активного» расслабления стало возможно благодаря современной научной теории и, разработанных на её основе, специальных упражнений[297]. Их принцип может быть применён в хореографическом экзерсисе (особенно в младших классах), так как излишние мышечные напряжения могут закрепиться в навыке сложных движений, не будут устраняться в процессе обучения и станут препятствием для развития координации.

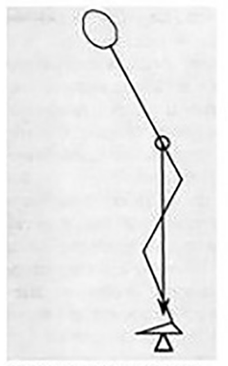
Как и в случае с постановкой корпуса, здесь мы видим явные параллели между современной наукой и приёмами педагогов прошлого. Сложно определить, в какой степени изучение естественных наук помогло им «растворить» полученные знания в «балетном искусстве», но иллюстрации, напоминающие «тактику стопы» и вариативность постановки бёдер обнаруживаются в учебниках биомеханики того времени (рис. 4)[298].

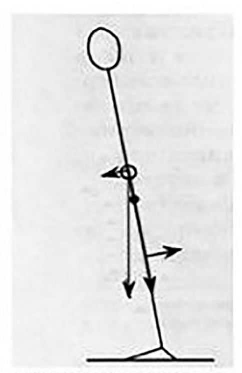
Во второй половине двадцатого века взаимодействие науки и искусства почти прекратилось, причиной чему сначала стала война[299], а в последствии «Павловская сессия» 1950 года, продолжившая дело Августовской сессии ВАСХНИЛ 1948 года – процесс, печально известный как «лысенковщина». На Павловской сессии произошёл окончательный раскол учеников школы Ивана Павлова[300], имевший крайне негативные последствия для педагогики, физиологии, психиатрии и прочих наук[301].

Сегодня многие противоречия того времени преодолены, и педагогика хореографии, используя современные естественнонаучные схемы и формулы, лишённые наукообразия и доступные обыденному уровню знаний, может теоретически осмыслить многие вопросы балетного образования, и, возможно, даже разгадать и восстановить утраченные секреты старых мастеров, одним из которых являлся замечательный педагог Николай Густавович Легат.

---

[295] *Бернштейн Н.А.* О построении движений. М., 1947. С. 194.
[296] *Высочин Ю.В.* Активная миорелаксация и саморегуляция в спорте. СПб., 1997. С. 4.
[297] Там же. С. 55.
[298] *Коган Г.А.* Научные основы медицинской механики органов движения и стояния. Тамбов, 1910. С. 58.
[299] Академик Леон Абгарович Орбели. Научное наследие. М., 1997. С. 42.
[300] Там же. С. 37.
[301] *Савенко Ю.С.* 60-летие Павловской сессии и её уроки. Независимый психиатрический журнал. № 3.М., 2011. С. 5.





ТАКТИКА БЕДРА **ТАКТИКА СТОПЫ**



Рис. 1 Рис. 1а





Рис. 2

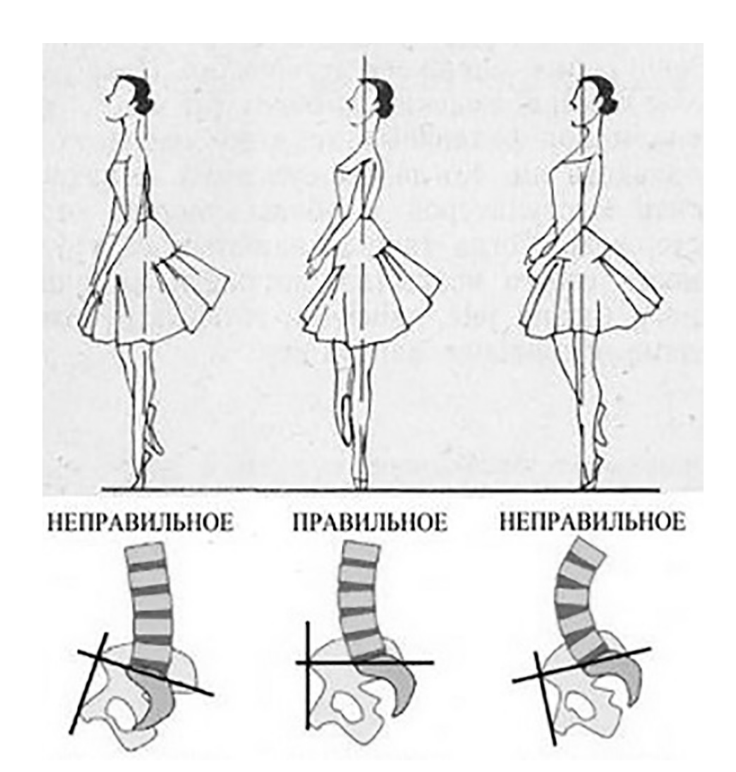

НЕПРАВИЛЬНОЕ
ПРАВИЛЬНОЕ
НЕПРАВИЛЬНОЕ

Рис. 5

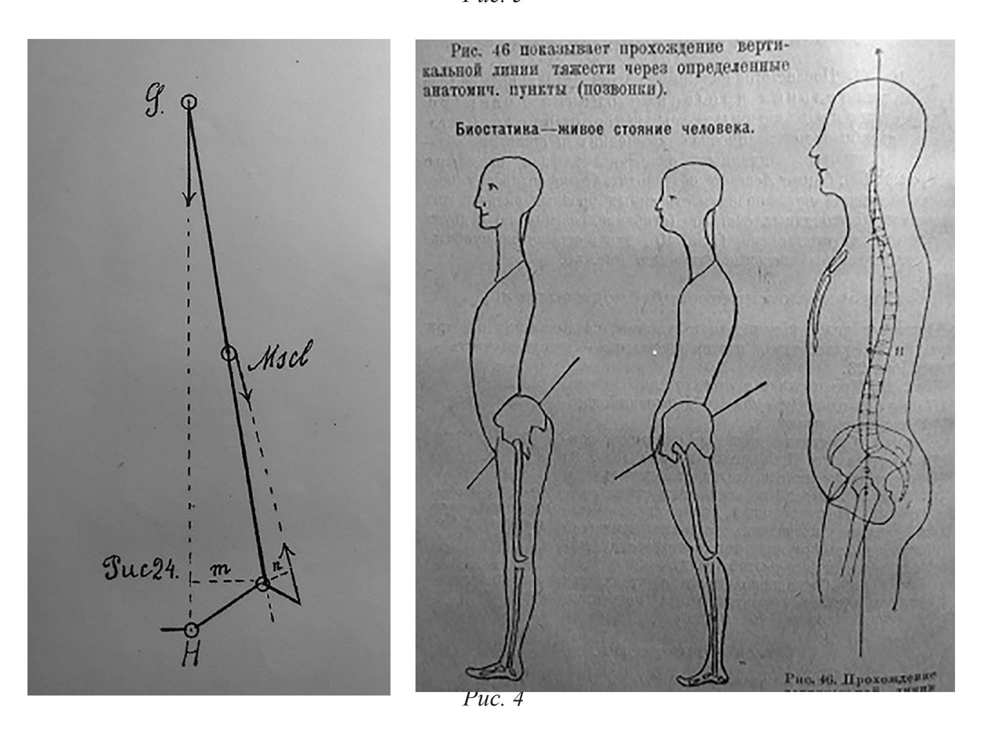

G.
Mscl
Рис24.
m
n
H
Рис. 46 показывает прохождение вертикальной линии тяжести через определенные анатомич. пункты (позвонки).
Биостатика—живое стояние человека.
Рис. 46. Прохождение

Рис. 4

Юлия Макарова

Магистратура, I курс. Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство». Профиль «Теория и история хореографического искусства».

Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

БАЛЕТНОЕ ЗЕРКАЛО ИСТОРИИ: МЕМУАРЫ Т. КАРСАВИНОЙ, Н. ТИХОНОВОЙ, А. ДУНКАН. ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Театральная улица Тамары Карсавиной

Тамара Карсавина, великая русская балерина, солистка Мариинского театра и участница антрепризы Сергея Дягилева, написала мемуары, как она сама отмечает в предисловии, в 1929 году. Ей было сорок четыре года, и она уже одиннадцатьлет жила в Великобритании, покинув Россию в период революции. Обратимся же к ее мемуарам.

Карсавина последовательно излагает перед читателем факты биографии, расписывая подробно свою карьеру балерины. Она рассказывает о детстве и увлечении театром, о настойчивом стремлении мамы сделать из нее балерину, об обучении в Театральном училище, о работе в театре, о дуэтах с Михаилом Фокиным и Вацлавом Нижинским, о знакомстве с Сергеем Дягилевым, о контрактах за границей, о Русских сезонах и о революции на Родине. Рассказ Карсавиной хронологически понятен, автор не прыгает от одного события к другому, поэтому картина ее жизни развертывается планомерно.

Современный читатель, обратившись к мемуарам Карсавиной, сможет полнее представить театральную жизнь балетного Петербурга начала прошлого века. Читатель ощутит суровость и тяжесть ученических будней будущих балерин, которых воспитывали, по словам Карсавиной, «словно монастырских послушниц»[302]. Также мы знакомимся с театральной культурой того времени. Карсавина описывает закулисную жизнь, говорит о клакерах в зале, о ранжированной публике. Читая эти строки, мы понимаем, что балерины были настоящими звездами со своими, как бы мы сейчас сказали, «фан-клубами» и «хейтерами». Необычайно была развита балетная критика, о чем Карасавина не раз упоминает. Балетные критики не только запечатлевали спектакли в словах, но и подстегивали танцовщиков хлесткими замечаниями, формировали культуру восприятия и оценки балетного искусства. Карсавина отмечает, что на сцене Мариинского она всегда побаивалась критики со стороны просвещенных балетоманов и публицистов.

Карсавина застала любопытный период в истории русского балета, она училась и работала одновременно с целой плеядой знаменитостей. Перед читателем вырисовываются портреты Анны Павловой, Матильды Кшесинской, Ольги Преображенской, Николая и Сергея Легатов, Михаила Фо-

[302] *Карсавина Т.* Театральная улица. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. URL: http://www.belousenko.com/books/memoirs/karsavina_teatr.htm (Дата обращения: 05.03.20)

кина, Вацлава Нижинского, Лидии Кякшт, Пьерины Леньяни, Айседоры Дункан, Христиана Иогансона, Лео Бакста, Сергея Дягилева, Лидии Лопуховой. Все эти легенды русского балета предстают не застывшими в истории монументальными оплотами императорского балета, а живыми людьми, которые могли и сострить, и дать волю эмоциям, и сказать что-нибудь едкое. Карсавина не дает подробнейших портретов своих именитых современников, ограничиваясь характерными деталями. Часто она опускает какие-то описания внешности, как будто надеясь, что читатель понимает, о чем идет речь, как в случае, к примеру, с Дягилевым. Карсавина ни слова не говорит о его теле, однако замечает: он был настолько деятельным, что успевал везде, но лишь в силу определенных обстоятельств не мог стать абсолютно незаметным.

Отдельно стоит подчеркнуть, с каким рвением Карсавина отстаивает достоинства классической школы танца, а также классического балета в целом. В пассаже, посвященном Айседоре Дункан и ее революционному выступлению в России, Карсавина довольно резко отзывается о ее номере и особо об эффекте, им произведенном, четко обозначая свою позицию в споре классической и современной хореографии. «Мы со своей школой могли танцевать так же, как она, но Айседора со своим чрезвычайно ограниченным «словарем» не могла соперничать с нами. Она не создала нового искусства. «Дунканизм» был всего лишь разновидностью того искусства, ключом от которого владели мы. Все те любители, которые сегодня ищут короткий путь к успеху и пытаются самовыразиться, гарцуя по сцене в греческом хитоне, – это результат ошибочных доктрин Дункан»[303].

Порой на какие-то события, например, приезд Анны Павловой и ее выступления с Русскими сезонами, Карсавина лишь намекает, не развивая их и не давая точной формулировки: «Павлова мимолетным видением мелькнула среди нас и уехала, выступив в паре спектаклей»[304]. Предполагается, что читатель понимает, о чем говорит Карсавина, поэтому ей достаточно лишь легких мазков, а читатель уже сам дорисует.

Карсавина говорит, что не вела дневников в течение жизни, ей лишь нужно погрузиться в событие, и оно само всплывет в памяти с важными подробностями и деталями. На наш взгляд, это весьма сомнительный способ восстанавливать события, а тем более выстраивать их в хронологическом порядке в единую историю.

От книги Карсавиной остается легкое ощущение ностальгии и грусти по ушедшему роскошному искусству Императорского балета и Театральной улицы. Грамотно выстроенная драматургия повествования Карсавиной погружает читателя в балетный мир, который мы видим глазами влюбленной пансионерки, готовой самоотверженно посвятить себя сцене. Пройдя весь путь Карсавиной от первых уроков танца до звания прима-балерины, мы уже

[303] Там же.
[304] Там же.

настолько привязаны к миру русского балета, что скорбим по нему не меньше, чем Карсавина, покидающая страну после революции.

Карсавина умело преподносит себя в книге. Она показывается читателю прилежной и старательной ученицей (во всем, что не было арифметикой, конечно же), читающей и вдумчивой девочкой. В театре она предстает трудолюбивой, самокритичной, требовательной, покладистой и яркой танцовщицей. Со всеми у Карсавиной складываются прекрасные отношения, она умеет вести светские беседы и хороша в small-talks. Под руку со светом Петербурга или Парижа она посещает рестораны, клубы и театры, хотя говорит, что для нее это дико и неловко. У нее масса поклонников, но о романах и ее увлечениях мы ничего не знаем: Карсавина любит только платонической любовью. И даже мятежность своего характера она оправдывает, как «неизбежные недостатки в общем-то мягкой и покладистой женщины»[305]. Получается образ во всем прекрасной, со всеми приветливый одухотворенной жрицы, положившей душу на жертвенник храма искусств. Насколько честна была с читателями Тамара Карсавина в мемуарах, нам сложно судить. Фактические ошибки и несоответствия еще можно как-то восстановить и исправить, а вот образ, созданный знаменитой балериной в своей книге, мы оспорить не сможем.

Нина Тихонова – девушка в синем

Выдающаяся балерина с оригинальной биографией Нина Тихонова опубликовала свои мемуары «Девушка в синем» в 1992 году. Обратимся же к ним.

По прочтении книги хочется глотать навернувшиеся слезы. Эта книга не про танец и балет, это книга жизни. Мы так близки с героями, мы столько с ними вместе пережили, нам больно и грустно с ними прощаться. Как танец был отдушиной Тихоновой и спасал ее от голода и непоправимых нервных расстройств в тяжелейшие времена, так и мы, читатели, отдыхаем от ужасов жизни балерины на страницах, посвященных танцу. В книге нет ни тени самолюбования, Тихонова почти всегда хладнокровно пересказывает события своей жизни. Правда, с трудом верится, что все это – жизнь одного человека.

В процессе чтения возникает двоякое чувство. С одной стороны, столько легенд окружало Тихонову всю ее жизнь, она работала, сотрудничала, общалась с гениями искусства и вела весьма богемную жизнь, с другой – бедность и голод, скитания и невзгоды, танцовщица на контракте без постоянного статуса, постоянная нехватка средств на существование и какая-то вечная война на фоне. Ее жизнь сюрреалистична, она не поддается пониманию. Складывается впечатление, что Тихонова скорее сторонний наблюдатель, чем непосредственный участник событий. Как будто все это происходило вовсе и не с ней.

Книга совсем не похожа на типичные мемуары балерины, одухотворенной танцем. Это иллюстрация тяжелой жизни во времена революции, гражданской войны и эмиграции. Тихонова обстоятельно рассказывает о жизни в

[305] Там же.

Петрограде, Екатеринбурге, на даче, в квартирах и домах разных писателей и ее родственников, в Париже, на гастролях. Перед нами развертывается картина жизни русской интеллигенции до революции и после, но уже за рубежом. Балерина точно и увлекательно повествует об интереснейшем этапе истории с позиции очевидца. А некоторые события из жизни Тихоновой и вовсе похожи на остросюжетный триллер, а не на реальность. К примеру, так получилось, что ребенком Тихонова жила на Урале рядом с домом, в котором была заточена императорская семья. И это лишь мельчайшая деталь из увлекательной жизни танцовщицы.

Мемуары Тихоновой нужно читать не для того, чтобы узнать, каково это быть балериной, а чтобы очутиться на улицах Петрограда 1918-го года, взглянуть по-другому на легендарных деятелей искусства, посидеть в кафе Парижа и узнать, чем жила русская эмиграция, потанцевать на французских площадях 14 июля, послушать рассказы о Мариинском театре, посмотреть на выступления дягилевской труппы. Тихонова то и дело бросает ироничные замечания об обывателях, модах, традициях, окружении. Книга интересна именно как дневник с очерками путешественника или городская хроника нежели воспоминания прославленной балерины. Тихонова не скупится и на критику, которую она щедро раздает и спектаклям, и танцовщикам, виденным ею. Но балерина остается благосклонной ко всем, сохраняя доброе отношение. Она не лебезит и не юлит, не превозносит и не принижает себя.

Мемуары Тихоновой позволяют нам взглянуть как-то украдкой, с другой, недоступной простым людям, интимной стороны, на великих людей: Максима Горького, Андрея Левинсона, Ольгу Спесивцеву, Джорджа Баланчина, Николая Легата, Ольгу Преображенскую, Брониславу Нижинскую, Леонида Мясина, Федора Шаляпина, Анну Павлову, Михаила Фокина, Иду Рубинштейн. Список великих фамилий можно продолжать до бесконечности. Вряд ли кто-то когда-либо был знаком хотя бы с половиной столь замечательных людей.

Страницы пестрят фамилиями знаменитых деятелей культуры. Впрочем, обилие имен родственников и друзей семьи порой смущает и запутывает, так как Тихонова не всегда удосуживается внятно объяснить, о ком она говорит. Периодически в рассказ Тихоновой как будто врывается чужой голос, вещающий о ней же в третьем лице и пересказывающий биографии других людей. Нередко она повторяет целые предложения, словно писала части книги в разное время и не связывала их друг с другом. Странная привычка Тихоновой называть отца то так, то по фамилии или маму по имени и отчеству тоже немало напрягает. Текст от этого становится рваным и неоднородным, от чего сильно страдает ясность рассказа.

Тихонова участвовала в спектаклях Романтического театра, она же, судя по воспоминаниям, следила за ним с самого его основания. Балерина была задействована в труппах Иды Рубинштейн и Брониславы Нижинской. Любопытно узнать об этих труппах и их деятельности, ведь в то время на всю Европу с переменным успехом гремела дягилевская антреприза, затмевавшая

все другие и весьма изученная на данный момент. Оттого интереснее читать про самостоятельные труппы, в которых танцевала Тихонова. Интересно заглянуть в многочисленные театры Европы, в которых выступала Тихонова и о нравах и порядках которых много пишет.

Примечательно, что Тихонова говорит о балетной критике. Она с нескрываемым сожалением пишет, что профессиональной балетной критики тогда не существовало, рецензии в газетах были написаны музыковедами, потому несколько страниц посвящали именно музыке и лишь пару строк писали о танцовщиках. Специалисты в музыке совершенно не разбирались в танце, потому могли ненароком похвалить Иду Рубинштейн, которая, по мнению Тихоновой, не могла совершенно ничего.

Рассказ Тихоновой кажется монотонным и лишенным чрезмерных эмоций. Она спокойно повествует о своей незаурядной жизни. Однако несколько раз эмоциональность все же берет верх, и мы переживаем вместе с рассказчицей, настолько проникновенно она пишет. Ее слог легок, она не перегружает текст лишней информацией, из-за чего читать довольно просто.

Со страниц книги на нас сыплются описания радостей и удовольствий русской интеллектуальной элиты, как будто не замечавшей проходящих рядом революций и воин. А ужасающие эпизоды голода и бедности жизни Тихоновой не сражают читателя благодаря прекрасному чувству юмора и позитивному настроению балерины. Немыслимые испытания – в голове не укладывается все то, через что Тихоновой пришлось пройти. Ее жизнь – прекрасная иллюстрация идеи «жить танцем». Для Тихоновой танец не был страстью и розовой мечтой, он был необходимостью и работой. Он был отдушиной и спасением. Он давал жизнь и надежду. И от этого сильно щемит сердце.

Жизнь и любовь Айседоры Дункан

Танцовщица Айседора Дункан написала мемуары «Моя жизнь. Моя любовь» в 1927 году. Она не успела их закончить по трагической причине, потому до нас дошел лишь фрагмент, предшествующий самой, пожалуй, любопытной для нас части ее жизни. Но даже из тех глав, что доступны нам сейчас, можно почерпнуть массу всего интересного.

С первого же абзаца Дункан подкупает читателя остротой ума и честностью перед собой. Приятно, что она осознает, что писать книгу не так уж просто: «Мне понадобились годы исканий, борьбы и тяжелого труда, чтобы научиться сделать один только жест, и я достаточно знаю искусство письма, чтобы понять, что мне потребуется столько же лет сосредоточенных усилий для создания одной простой, но красивой фразы»[306]. К тому же, Дункан с порога обозначает свою позицию относительно мемуаров: она не может пересказать всю правду о себе, а книга эта не претендует называться абсолютно

[306] *Дункан А.* Моя жизнь. Моя любовь. 1927. URL: http://az.lib.ru/d/dunkan_a/text_1930_my_life.shtml (Дата обращения: 24.05.2020).

истинной, ведь об Айседоре существовало множество представлений совершенно разных людей: все они по-своему верны и ложны, а какое мнение единственно правильное – не знает никто. Даже она сама.

Великая танцовщица XX века предстает перед читателем простой, непосредственной, трудолюбивой, смелой, легкой на подъем, открытой миру, вечно влюбленной, одухотворенной, вдохновленной, честолюбивой, тщеславной, амбициозной, самоуверенной, хитрой, изворотливой. Сразу же в глаза бросается одержимость Дункан эзотерикой и мистикой. В тексте постоянно всплывают предчувствия, походы к гадалкам, астрологические предзнаменования, неслучайные сновидения, символы и знаки во всем. В Дункан, определенно, умерла талантливая ясновидящая. Мемуары свидетелей событий XX века полны ужасающих картин, но следующие строки поражают своим страшным фатализмом: «По пути в Россию я чувствовала то, что должна испытывать душа, уходящая после смерти в другой мир <…> Прощай, Старый Мир! Привет тебе, Мир Новый!»[307]. К слову, такой подход к жизни идет в разрез с образом очень приземленной, довольно логичной и неметафизической Айседоры, созданным книгой.

Убежденная в собственном таланте, в оригинальности творческого мышления, в безошибочности своей интуиции, Дункан считает, что все события ее жизни (или по крайней мере те, что она приводит в книге) насквозь пропитаны искусством. Практически в каждом эпизоде упоминается танец: Айседора уверяет нас, что она и танец были всегда неразрывно связаны. Выступления, Айседора-танцовщица или Айседора-хореограф нас интересуют в меньшей степени. Дочь своего века, Дункан пишет некий философский трактат, обоснование свободного танца и своего уникального для той поры творчества. Дункан много рассуждает о природе и искусстве танца, особенно танца собственной школы. Но это не очередное нудное программное произведение, а воспоминания: сама жизнь Дункан становится философским обоснованием ее хореографии.

Айседора медленно, но очень точно учит читателя видеть искусство во всем, ощущать порывы души так же, как это делала она всю свою жизнь. Мы вглядываемся в картины Боттичелли, проливаем слезы над книгами в Британской библиотеке, вдохновляемся скульптурами Родена, воскрешаем древнегреческие мифы, плывя по Ионическому морю. В воспоминаниях Дункан океан отсылок, скрытых и прямых цитат творцов и философов, эвфемизмов и аллюзий. Будучи человеком начитанным, знающим несколько иностранных языков, тонко чувствующим искусство и человеческую психологию, Айседора нагружает мемуары бесчисленными пластами культурных кодов, разгадывать которые для исследователя – одно удовольствие.

Именно благодаря интеллектуальному багажу Дункан, как нам кажется, эта книга так бесконечно увлекательна. Читателя ждут хороший слог и прекрасная, удобная и понятная манера изложения без чрезмерного само-

[307] Там же.

любования, обеления поступков прошлого и сведения счетов с обидчиками. По прочтении нет ощущения, что Дункан кичится успехом и всеобщим обожанием. Скорее она воспринимает это как данность и сообщает читателю, что быть всегда в центре внимания, влюблять в себя всех без исключения, но при этом неустанно жаждать искусства и творчества, на которые нередко не хватает ни здоровья, ни средств, – new normal. Правда, удивительно, что для столь свободной художницы, Дункан весьма последовательна в рассказе и придерживается правил большой формы повествования. От нее ожидаешь получить сумбурную, хаотичную, метафилософичную и тяжелую историю беспрестанных поисков себя и своего искусства. Но вместо этого мы видим вполне стройный и логичный рассказ, благодаря которому очень четко представляем себе саму Дункан, ее искусство и творчество, ее школу и танец, ее убеждения и увлечения, ее поклонников и близких мужчин.

Отличительная черта мемуаров Дункан – их яркая телесность. Плотские удовольствия, движения, скульптуры, тела детей, танцовщиков, чувства, ощущаемые на физическом уровне, – Дункан ищет свою, неведомую классическому танцу, пластику, потому в главах так часто упоминаются люди, прохожие, постояльцы отелей, произведшие впечатление на Дункан. Казалось бы, это люди, не важные для повествования, но важные для понимания линзы, сквозь которую Дункан смотрела на мир. Потому даже нестерпимая боль при родах (крайне интимная подробность), эмоционально описанная Айседорой, органично вписывается в общую канву. Ну, а что касается ее школы, то Дункан подробно пишет о занятиях, о диете, о гимнастике, которая была основой для ее воспитанников. Айседора также рассказывает и об ученицах хореографического училища в Санкт-Петербурге, осуждая их «мучительный» класс. В общем, эта книга действительно про тело и движение, во всех смыслах, а не только про духовную составляющую танцевального искусства.

Можно с упоением читать эту книгу, даже не зная, кто такая Айседора Дункан и что она сделала для мирового танца. Странно, но я, ни разу не видевшая танец Дункан, влюбилась в нее, я околдована ею, ее мыслями, ее воззрениями. И я не хочу знать, что из событий книги правда или ложь, мне нравится это идиллическое очарование, которым Дункан окутывает меня сквозь строки своих воспоминаний. Я хочу бесконечно следить за гипнотическим чередованием европейских и американских пейзажей, за многочисленными проявлениями разной любви Дункан, за вездесущим свободным танцем, за хорошо отрепетированной импровизацией, за естественными линиями ее тела, оживляющими сразу все греческие статуи. Я хочу и дальше бежать за ее мыслью, вспоминая философов, угадывая художников, цитируя писателей и поэтов. Я так много читала про Дункан и ее танец у других мемуаристов, я столько слышала о Дункан еще со школы, я узнавала образ Дункан в стихах Сергея Есенина, когда еще ничего не смыслила в хореографии, я не раз ездила по набережной, по которой катилась злополучная машина с бездыханной

Дункан. Айседора для меня превратилась в миф, романтическую легенду. Как будто Дункан стала чем-то большим, чем исторический, реально существовавший персонаж. Она – пленяющая идеология, завораживающая иллюзия, антропоморфное воплощение естественности. И напомню, я даже не видела ее танец. Я лишь прочла ее книгу.

Яна Фирулева

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки «Хореографическое искусство». Образовательная программа «Менеджмент исполнительских искусств».

Педагог М. О. Потолокова, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ФОРМИРОВАНИЕ БРЕНДА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Мариинский театр по праву можно считать одним из наиболее значимых театров оперы и балета не только в Росси, но и мира. История театра берёт истоки с 1783 года, когда 12 июля был издан Указ об утверждении театрального комитета «для управления зрелищами и музыкой», 5 октября официально был открыт Большой Каменный театр, и продолжается по сей день. За этот период Мариинский театр превратился в целую корпорацию, а также сформировал собственный бренд. Театр является визитной карточкой Санкт-Петербурга, фасады здания исторической сцены печатают на сувенирных продукциях, а в СМИ и монографиях Мариинский театр определяют как символ страны.

По мнению исследователей, бренд отражает все свойства продукта: название, историю, репутацию. Из этого следует, что термин «бренд» обозначает воплощение представлений, мнений и эмоций в сознании потребителя о продукте. Невозможно оспорить прямую связь бренда с визуализацией. И, как утверждает Джоунс, «успешный бренд вызывает психологическую зависимость у своих приверженцев, побуждая их совершать покупки повторно».

Однако, когда речь заходит об искусстве, бренд в данном контексте определяется иными свойствами. Потребителю (зрителю) в качестве объекта купли-продажи предлагают не материальный продукт, а духовный – полученные впечатления от спектакля. Театральный бренд, как и любой другой, делится на материальные и нематериальные компоненты. В материальные входят: товарный знак, название, логотип, в нематериальный компонент бренда: репутация, доверие, психологическое вознаграждение, поэтому становится очевидным, что формируют бренд театра аспекты, входящие в нематериальные компоненты: здание театра с его историей и особенностями, артисты, спектакль (репертуар) и действия, предпринимаемые для развития бренда театра. С этих позиций мы рассмотрим бренд Мариинского театра.

Мариинский театр является не просто культурным комплексом, а целой театральной корпорацией, вобравшей в себя два экзотических места: Приморский край (Приморская сцена, г. Владивосток) и Республику Северная Осетия – Алания (Национальный театр оперы и балета Республики Северная Осетия – Алания, г. Владикавказ, Северо-Осетинская государственная филармония, г. Владикавказ), помимо Петербургского сверхпространства, в котором сосуществуют целых три филиала: Историческая сцена Мариинского театра, Концертный зал Мариинского театра и Новая сцена Мариинского театра. О по-

следних трёх площадках и будет идти речь, так как мы рассматриваем бренд Мариинского театра в пространстве города Санкт-Петербурга.

Каждая сцена Мариинского театра имеет свою миссию, поставленную руководством. Если у Исторической сцены главной целью является сохранение и поддержание золотого фонда спектаклей и классического балетного наследия, то Новой сцене Мариинского театра среди всех сценических площадок отведена особая роль. Это можно подчеркнуть в задачах и целях, сформулированных В.А.Гергиевым: «возможность осуществления самых современных и новаторских постановок, демонстрация высочайшего уровня артистов коллектива театра, создание исключительных условия для воплощения дерзких творческих замыслов, образовательных, просветительских проектов, расширение аудитории до миллионов зрителей». А также миссии – популяризировать русскую культуру, оперное искусство, балет среди молодого поколения по всей стране.

Концертный зал предназначен для коммуникаций с российским и мировым театрально-музыкальным сообществами, поэтому репертуар пространства изобилует выступлениями виртуозов, настоящих профессионалов международного уровня. Часто на базе Концертного зала проходят музыкальные фестивали, например: «Северная лира», «Виртуозы флейты», «Лики современного пианизма». С помощью подобных проектов зрителям предоставлена уникальная возможность понять, оценить по достоинству особенности музыкального искусства.

Вместе с этим репертуарная политика театров различается, она основана на индивидуальном подходе к каждому зрителю (потребителю). Любителям классического балетного наследия, консервативного, даже «императорского» театра будут комфортно ощущать себя на Основной сцене Мариинки, поскольку репертуар отвечает их потребительскому запросу. Они имеют возможность посмотреть спектакли эпохи романтизма в подлинной постановке М. Петипа, а также творения новатора хореографического искусства М. Фокина и балеты мастеров советского периода: Л. Якобсона, В. Вайнонена, Р. Захарова. Администрация театра чётко определяет характеристики спектаклей по эстетики, жанру, стилистике, чтобы у зрителей не возникло разочарование от несоответствия желаемого и действительного.

Большую часть репертуара Новой сцены театра составляют разнохарактерные оперные спектакли. От провокационной оперы Р.К.Щедрина «Лолита» реж. Сл.Дуабнерова до «Псковитянки» Н.А.Римского-Корсакова в постановке Ю.Лаптева. Зрителям любых возрастов и жизненных установок на выбор представлены самые необычные и интересные оперные спектакли. Театр стремится удовлетворить потребности всех зрителей, постоянно анализируя их желания, запросы и предложения. Так, даже для самой юной аудитории в камерных залах Щедрина, Мусоргского и Прокофьева проходят музыкальные сказки, концерты музыкальных школ, детские оперные спектакли. Оперные постановки по численности превосходят балетные спектакли, поскольку В.А. Гергиев в формировании репертуара делает упор на оперное искусство.

Что касается балета, то в Мариинке-2 идут постановки молодых и амбициозных хореографов, таких как В. Варнава, И. Живой, М. Петров, Ю. Смекалов. Спектакли, как правило, рассчитаны на прогрессивных зрителей. Для обновления балетного репертуара ежегодно проводятся Мастерские молодых хореографов. В них представляют свои работы юные дарования, уже известные хореографы, решившие показать свои новые творения, и именитые артисты, которые открыли в себе совершенно новый талант балетного режиссёра. На них охотно идут не только поклонники-балетоманы, но и культурная молодёжь, отслеживающая тенденции танцевального мира.

Основным компонентом, формирующим бренд театра, является спектакль как таковой, то есть обособленный от репертуара и независимый от артистов. Подобные спектакли продвигают бренд театра вне города или страны: на легендарные балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик» или «Лебединое озеро» Мариинского театра, без сомнения, пойдут иностранные туристы или гости Северной столицы, для которых не имеют значения конкретные артисты балета, поскольку для них ценность представлена не в качестве исполнения спектакля, а в совокупности эмоций, вызванных посещением. Но не для всех ситуация такова: проанализировав, что примерно 40 процентов зрителей – это постоянные потребители театрального продукта, которые посещают спектакли ради своих любимых артистов, мы также выделяем: артисты Мариинского театра – главные составляющие театрального бренда Мариинки в Санкт-Петербурге. Примы-балерины Мариинского театра Екатерина Кондаурова и Виктория Терёшкина, безусловно, являются показателями успешного спектакля, качественного исполнения и непревзойдённого мастерства. Кимин Ким, премьер театра с 2015 года, один из великих танцовщиков современности, стабильно великолепен технически. Профессиональные зрители, со стажем, входящие в состав постоянных потребителей театрального продукта, объединяются в фан-сообщества благодаря передовым артистам театра, образуя собой целый социально-культурный слой населения.

Валерий Абисалович Гергиев, занимающий пост директора театра и художественного руководителя в течение 32 лет, остаётся принципиально значимой фигурой и представителем бренда Мариинского театра. Масштабная личность, талантливый человек, он упорством и трудолюбием развил бренд театра до мирового уровня, переняв многовековые традиции, Гергиев синтезировал несколько театральных эпох и создал Новый период в истории Мариинского театра.

На базе Мариинского-2 проходят масштабные фестивали. Например, «Звёзды белых ночей» – крупнейший международный музыкальный фестиваль, идейным вдохновителем которого является Валерий Гергиев. Даты проведения, как правило, с двадцатых чисел мая по двадцатые числа июля. За этот период успевают пройти различные мастер-классы от главных артистов театра, оперные и балетные спектакли с ведущими звёздами мировой сцены, концерты виртуозов музыкального искусства. Фестиваль своими мероприятиями

охватывает все три площадки Санкт-Петербурга. Гастрольная деятельность совершается регулярно. Мариинский театр известен за рубежом и пользуется большим интересом и любовью у зрителей в Германии, Китая, Франции.

Главным визуальным эффектом (инструментом) в формировании бренда театра, разумеется, его здание и местоположение. Внешний облик здания сцены Мариинского театра со всей своей внушительной историей, построенной в 1859 году по проекту Альберто Кавоса в стиле неоклассицизма, вызывает у зрителей очарование и трепет перед величием Храма Искусства. Новая сцена выполнена в стиле хай-тек. При входе можно сразу заметить, что главное фойе украшают подсвеченные стены из оникса, а под потолком висят люстры, изготовленные на заказ компанией «Сваровски». Эти два элемента декора (иногда к ним присоединяется лира, увенчанная короной, с лавровыми листьями по бокам) – символ, основной фон и вместе с тем уникальный логотип всех трёх площадок, отображённая на всех печатных и сувенирных продукциях, при этом каждая имеет свой отличительный цвет в тон зданий: Мариинский театр – зелёный, Мариинский театр. Новая сцена – цвет оникса, Концертный зал – кирпичный. На Новой сцене, как и в Концертном зале, в должности капельдинеров служат исключительно молодые девушки. Их средний возраст варьируется от 20 до 23 лет. Общение с ними вызывает прилив сил и энергии, они всегда вежливы, милы, одеты в униформу, опрятны, а билетёры-старожилы в Мариинке-1 вызывают доверие и уважение, они имеют огромную насмотренность и разбираются в репертуаре театра не хуже любого профессионального критика.

Также в зданиях театров находятся выставки сценических костюмов из разных спектаклей, архивные фотографии с выдающимися артистами в их лучших спектаклях. На Новой сцене есть летняя терраса, с которой открывается захватывающий вид на город – всё это представляет прекрасные фотозоны для зрителей, ведь в эпоху «инстраграма» селфи – неотъемлемый ритуал, особенно в театре. Таким образом, здание Новой сцены Мариинского театра воспринимается зрителями как произведение архитектурного искусства, погружающее в атмосферу театрального действа.

Что же касается Концертного зала, то антураж его стен напоминает уютный пансионат 20-х годов двадцатого века. По замыслу Ксавье Фабра, автора проекта нового Концертного зала, архитектурные особенности должны органично сочетать элементы «века нынешнего и века минувшего».

Коммуникация театра со зрителями осуществляется несколькими способами: 1) самый прямой контакт – обращение к сотрудникам театра, находящимся в зрительской части (капельдинеры, старший билетёр, дежурный администратор). При обращении они постараются ответить зрителю на его вопрос, оказать помощь, выслушают пожелания, а также просто мило побеседуют, поддержат разговор. Это расслабляет зрителя, заставляет чувствовать себя комфортнее, испытывает положительные эмоции после посещения театра. Язык общения персонала разговорно-деловой, информативный. Они

не позволяют хамства в сторону зрителя, обращаются уважительно, речь построена грамотно.

2) Официальный сайт театра или справочная служба театра. Здесь можно получить информацию о билетах, переносах спектакля. Сотрудники находят чёткий и сформулированный ответ на поставленный вопрос.

3) Социальные сети: «Вконтакте», «Instagram» и т.п. Этими онлайн-платформами пользуются верные и преданные поклонники Мариинского театра. Они следят за новостями, обсуждают качество спектаклей, заводят дискуссии, пишут хвалебные отзывы по поводу работы сотрудников, музыкантов, артистов. Обмениваются фотографиями, получают эксклюзивную информацию, отвечают на вопросы анкет и т.д. И в то же время получают обратную связь не только от администраторов группы «ВК» или instagram-акаунта, но и от самих артистов, музыкантов, режиссёров. Ярким примером коммуникативной платформы служит группа «Вконтакте» «Общество любителей Мариинского театра», создателем и модератором которой является Лавр Бурин. Язык доступный, стиль речи – разговорный, но администратор старается поддерживать дружественное общение в сообществе, избегая ненормативную лексику, грубые высказывания. Зачастую пресс-служба театра готовит интерактивы, выкладывает познавательную информацию о премьерах театра, датах и событиях.

4) самый, пожалуй, уникальный способ коммуникации – творческие встречи с артистами театра, когда любой желающий может посетить мероприятие совершенно бесплатно. Побеседовать с любимым оперным певцом или танцовщиком. Как правило, эти встречи проходят в рамках фестивалей или накануне премьеры спектакля. Руководству Мариинского театра крайне важна система коммуникаций между театром и зрителем, поскольку залог успешного существования театра на рынке – гармоничные отношения с потребителем.

Если в плане репертуарной политики, коммуникации со зрителем, интерьера театр развивается, отвечает движению современности, то театральная консервативность, строгие правила посещения остаются неизменными: в театр категорически запрещено опаздывать, так как в партер, бенуар зрителя точно не пустят, несмотря на дорогостоящий билет. Запрещено делать перекус в зале не только во время действия, но даже во время антракта. Нельзя шуметь, вставать во время спектакля. Также есть целый ряд правил, распространяющихся на детей. В посещении театра могут отказать при сильно алкогольном опьянении, неадекватном поведении.

Рассмотрев Мариинский театр со стороны брендинга, можно зафиксировать наличие всех обязательных компонентов бренда. Значимую роль в формировании бренда театра играет информационная поддержка.

Информационное поле театра строится на нескольких коммуникационных каналах: специализированные рубрики о театре и об искусстве в СМИ, Интернет-СМИ, профильные СМИ, а также большой упор производится на социальные медиа и видеохостинги. Во время пандемии театр продолжал по-

казывать архивные спектакли, транслировал интервью с артистами с помощью платформы «Instagram», тем самым удерживал целевую аудиторию.

Бренд театра развивают, используя различный спектр инструментов для поставки контента, среди которых существуют как традиционные (фото, видео), так и новейшие технологии digital-marketing. Благодаря качественно выполняемой работе, свежим идеям и прогрессивным взглядам на рынок театрально-зрелищных искусств бренд Мариинского театра имеет высокий уровень, популярность и мировое признание.

Александра Монусова

Бакалавриат, III курс. Направление подготовки «Хореографическое искусство». Образовательная программа «Менеджмент исполнительских искусств».

Педагог М. О. Потолокова, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ЖИЗНЕННЫЙ ЦИКЛ ОРГАНИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРА)

Уже более двух тысяч лет ученые исследуют циклы в обществе и в природе. Начался этот путь еще с Аристотеля и Платона, которые понимали цикл как повторение одних и тех же стадий. В наше время в современных управленческих исследованиях концепция жизненного цикла используется активно и широко. Метафора жизненного цикла обрела огромную популярность, несмотря на то, что она неоднократно подвергалась критике. Несколько десятков лет споры о возможности применения заимствованной из теории эволюции биологической аналогии не затихали. Критики многократно озвучивали свою позицию о том, что эта аналогия не может быть использована применительно к исследованию социальных организмов, поскольку в отличие от организмов живых, четко определить моменты их жизни и смерти часто достаточно сложно.

Проблема циклов пробудила интерес экономистов в начале XIX века. В работах Ж. Сисмонди (1773–1842), К. Родбертуса-Яцегова (1805–1875), Т. Мальтуса (1766–1834) она была затронута в первый раз. Американский исследователь, писатель и бизнес-консультант И.Адизес разработал реалистичную теорию жизненного цикла и описал ее в своей работе «Управление жизненным циклом корпорации». В основе этой теории лежит закон, утверждающий, что все организации, подобно живым организмам, проходят похожие фазы жизненного цикла. Каждому новому этапу присущи свои сложности и проблемы. Соответственно, от грамотного менеджмента зависит успех перехода организации с одной стадии на другую. И от живого организма организация как раз отличается наличием возможности продления своего жизненного цикла с помощью принятия верных и эффективных управленческих решений. А стало быть, понимание положения организации в рамках концепции жизненного цикла является необходимостью для формирования оперативной и стратегической деятельности, в определении ресурсов и возможностей.

В модели, разработанной И. Адизесом, жизненный цикл делится на следующие этапы: выхаживание, младенчество, быстрый рост, юность, расцвет, стабильность, аристократизм, ранняя бюрократизация, бюрократизация, смерть. Э. Шейн, американский психолог, теоретик и практик менеджмента, также изучавший проблему жизненного цикла, в свою очередь, в работе «Организационная культура и лидерство» рассмотрел этапы цикла как рождение или ранний рост, середину жизни организации и организационную зрелость. Однако большинство исследователей придерживаются «золотой середины»,

описывая этапы жизненного цикла как создание, рост, зрелость и упадок, как, например, это делают Д. Б. Берг, Е. А. Ульянова и П. В. Добряк в учебном пособии «Модели жизненного цикла».

Таким образом, жизненным циклом организации называется «описание последовательности всех фаз, этапов его существования от замысла и появления («рождения») до исчезновения («отмирания»)», – как пишут В. Х. Бурков и В. А. Ириков в своей работе «Модели и методы управления организационными системами».

Новые организации появляются ежедневно. Каким-то удаётся добиться успеха и удержать его, а некоторые в скором времени прекращают существование. Основное свойство модели жизненного цикла заключается в том, что состав этапов жизненного цикла никак не зависит от описываемого объекта. То есть при изменении типа отрасли, объекта и т.д. модель жизненного цикла, в свою очередь, не меняется, что делает её широко применимой и универсальной.

Рассмотрим подробнее каждый этап жизненного цикла организации.

1 этап – создание. На первом этапе организация находится в стадии становления. Отсутствуют чёткие цели, рамки возможных творческих процессов наиболее широки. Руководитель несёт полную ответственность за будущее организации. Его задача – подробный анализ ситуации и принятие решения о дальнейших действиях, которые принесут успех.

Две основные задачи менеджмента на стадии создания – это получение всех ресурсов (финансовых, интеллектуальных, трудовых, материальных и т.д.), необходимых для перехода организации на следующий этап жизненного цикла; приобретение чётких и стабильных преимуществ над конкурентами. Другими словами, руководитель обязан сделать все для того, чтобы обеспечить новоиспеченной организации выживание на рынке.

2 этап – рост. На данном этапе формируется цель существования организации, её миссия и ценности. Руководство должно определить нужный тип управления, который будет способствовать экономическому росту организации, обеспечению высокого качества товаров и услуг.

Главная задача менеджмента на данном этапе – это создание условий для эффективности организации в текущем периоде, а также формирование основы для ее будущего стабильного развития, поскольку этап роста – далеко не последний.

3 этап – зрелость. На данном этапе стабилизируются организационная структура и уровень продаж. Увеличивается производство продукции, улучшается её качество, расширяются сферы сбыта. Обеспечивается стабильность экономического роста организации в долгосрочном периоде (одна из главных целей менеджмента на данном этапе).

Кроме того, на этапе зрелости руководство должно позаботиться о факте разработки и выпуска новой продукции, дабы избежать возможности спада эффективности работы из-за морального старения товаров, выпускаемых организацией; постоянно регулировать структуру организации, анализируя

конкурентную среду; обеспечивать техническую модернизацию, тем самым повышая квалификацию сотрудников-специалистов. Цель – сохранение и закрепление устойчивого положения на рынке.

4 этап – упадок. Причина упадка – это высокая конкуренция, из-за которой уменьшается спрос на продукцию и услуги организации. Главная задача менеджмента на этой стадии поиск новых возможностей удержания позиций на рынке. Соответственно, возрастает потребность в сотрудниках наиболее ценных для организации специальностей. На данном этапе часто меняется само руководство. Чтобы избежать полного ухода с рынка и перейти к началу нового жизненного цикла, организация должна произвести колоссальные структурные изменения. Руководство должно сосредоточиться на том виде деятельности, который приведёт к максимальному улучшению ситуации в ближайшие сроки.

Как и любая организация, театр имеет свой жизненный цикл и проходит те же самые стадии за время своего существования. Российский режиссёр Марк Захаров писал: «Активная фаза жизни театра составляет не более 20 лет – это расхожее представление внутри нашей среды. Эфрос вообще говорил, что театр живет два года. Я с этим не согласен. Все-таки жизнь человеческая и жизнь театра несопоставимы. Театр может жить волнами: спады-подъемы, спады-подъемы. Иногда творческий спад в театре принимают за его финал, а на самом деле в сложном театральном организме происходит перегруппировка сил, накапливается новая энергия, появляются новые люди, и рождаются новые сценические сочинения, украшающие нашу театральную культуру».

Рассмотрим этот процесс на примере Михайловского театра. 8 ноября 1833 года театр распахнул двери для публики. Быстро пройдя стадию создания, театр на долгое время задержался на этапе медленного роста. До революции 1917 года Михайловский театр, как и Мариинский, а также Александринский, управлялся общей дирекцией императорских театров. Руководством ему была отведена роль дополнительной сцены. У театра не было ни стабильной труппы, ни постоянного репертуара. На сцене Михайловского выступала труппа Александринского театра, а также французские и немецкие артисты. Постоянная труппа появилась только в 1918 году. Это событие можно считать началом стадии зрелости Михайловского театра. В 1920 году театру было присвоено звание академического. Труппу возглавил С.А. Самосуд, а его работа принесла театру славу «лаборатории советской оперы».

Однако этот этап стабильности был недолгим. В 1936 году С.А. Самосуд был переведён в Большой театр в Москву. И с этого момента отток талантов из Малого театра оперы и балета (как тогда назывался Михайловский театр) не останавливался. Так, например, в 1977 году его покинул выдающийся хореограф О.М. Виноградов, возглавивший балетную труппу Кировского театра. Потеря ценных сотрудников, низкий уровень исполнительского мастерства, отсутствие значимых премьер и ужасающее состояние материально-технической базы способствовали тому, что театр вошел в стадию упадка.

Возрождение театра началась в 2007 году, когда его генеральным директором, а впоследствии художественным руководителем стал Владимир Абрамович Кехман. Под его руководством здание театра было полностью отреставрировано. Он пригласил Елену Образцову и Фаруха Рузиматова возглавить оперную и балетную труппы. Сама труппа претерпела значительные изменения. В 2011 году в неё перешли звезды Большого театра Наталья Осипова и Иван Васильев. За время своей новейшей истории театр вырастил немало и собственных звёзд. С 2011 года балетную труппу театра возглавил Начо Дуато, знаменитый испанский хореограф. В разные годы с театром сотрудничали такие выдающиеся деятели искусства, как Михаил Мессерер (хореограф), Даниэле Рустиони (дирижёр), Петер Феранец (дирижёр), Андрей Жолдак (режиссёр), Георгий Цыпин (художник-постановщик), Андрей Могучий (режиссёр), Юрген Флимм (режиссёр) и другие. Работы театра отмечены национальной премией «Золотая маска» и рядом наград петербургской театральной премии «Золотой софит». Все это даёт нам основание утверждать, что в последние годы Михайловский театр стал одним из самых успешных учреждений культуры города Санкт-Петербурга. Художественный руководитель Санкт-Петербургской филармонии Ю.Х. Темирканов отметил: «Театр как будто родился заново благодаря Кехману…Многие десятилетия это был подпольный театр, мало кто знал, что он вообще есть…».

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в 2011 году благодаря эффективному менеджменту нового руководства Михайловский театр преодолел стадию упадка, стремительно прошёл стадию роста и ныне существует на этапе зрелости, успешно удерживая свои позиции на рынке. Практически на каждом спектакле зал вместимостью 890 человек заполнен (при средней цене на билеты от 2000 до 5000 руб.). История Михайловского театра хорошо иллюстрирует тот факт, что театры, подобно фениксу, могут возрождаться и проживать стадии своего жизненного цикла снова и снова.

Статистика, размещенная на официальном сайте Администрации Санкт-Петербурга, свидетельствует о том, что в нашем городе 97 театров. Среди них всего лишь 10 театров оперы и балета. Самый старший из них – Мариинский театр (ведёт свой отсчёт с 5 октября 1783 года, даты открытия Санкт-Петербургского Большого театра). Самый молодой – театр «Крепостной балет» (появился в 2005 году). Точное же число драматических театров Санкт-Петербурга не указывает ни один источник. Причина в том, что наряду со всемирно известными государственными театрами (такими как Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова, Александринский театр, МДТ – театр Европы и т.д.) в Санкт-Петербурге существует огромное количество маленьких театров «новой волны». Многие из них, не имея достаточных финансовых возможностей, задержались в фазе роста. А некоторые, не выдержав сильнейшей конкуренции, исчезают с рынка, даже не выйдя на этап зрелости. Например, в конце 2019 года в журнале «Театрал» было опубликовано обращение труппы Санкт-Петербургского Городского театра, в котором го-

ворилось: «Дорогие друзья и зрители! Санкт-Петербургский Городской театр прекращает работу 31 декабря 2019 года. Нам бесконечно дорого всё, чему мы посвятили три с лишним года жизни, и больно с этим прощаться. Но мы понимаем, что театру необходимо развитие, что он должен расти в профессиональном качестве, соответствовать своему названию и изначально заложенной художественной программе. А это развитие мы самостоятельно больше обеспечивать не можем».

Однако грамотный менеджмент вполне может обеспечить новоиспеченному театру достойное существование. Ярким примером является «Pop-Up Театр». «Топливо», первый спектакль, который дал начало этому проекту, был поставлен в 2015 году. На официальном сайте театра декларируется: «Четыре года назад мы выбрали стратегию: развивать «партизанский театр», аккумулируя горизонтальные связи. Задача нашего проекта – не только создавать новые спектакли, но и расширять само значение слова «театр», выходить за рамки, разрушать границы, исследовать реальность и самим становиться объектом и субъектом изучения».

На практике это означало следующее. Очень удачным можно считать уже сам выбор площадки для показов. В своём интервью для журнала «Бумага» за 2018 год режиссёр театра Семён Александровский сказал: «И нам было принципиально, чтобы спектакль состоялся в центре города, однако не нашлось театра, который был готов пустить нас». Альтернативой традиционной сценической площадке явились бары, такие как Beatnik и Fiddler's Green в районе Невского проспекта, а также сами улицы города. Театр имеет стабильный репертуар из шести спектаклей, многие из которых идут несколько раз в день. Уже на третий год своего существования театр заработал 2000000 рублей, стремительно пройдя стадию роста. Первый же театральный фестиваль, соорганизатором которого был «Pop-up Театр», и на котором был представлен спектакль «Топливо», стал коммерчески успешен, как утверждает сам Александровский. Сейчас уже можно с осторожностью говорить о том, что театр существует в стадии «ранней» зрелости, хотя само слово «зрелость» кажется неуместным, когда речь идёт о таком молодом и альтернативном явлении культуры, как «Pop-up Театр».

Подводя итог всему вышесказанному, мы можем сделать вывод, что действенный менеджмент равно необходим как именитым театрам, существующим многие десятилетия, так и новоиспечённым коллективам для того, чтобы успешно существовать в фазе зрелости. Особенно это касается новых драматических театров, которым достаточно сложно до этой фазы дойти, и которые далеко не всегда могут пережить стадию упадка из-за огромной конкуренции, небольшого финансирования, а иногда и его полного отсутствия.

Перефразируя слова Шекспира, жизненный цикл организации – театр, а люди в нем актеры. «Самое трудное в постановке пьесы – распределение ролей. Когда мне нужно распределить роли, то я не сплю несколько ночей и почти заболеваю. Но если я с этим справился без явных компромиссов, то

дальше я уже смотрю вперёд уверенно», – сказал как-то великий режиссёр Вс. Мейерхольд. От верного распределения «ролей» зависит успех театральной организации. Начинается все с руководителя. Как показывает практика, именно грамотный топ-менеджер способен вывести театр на стадию зрелости и сделать так, чтобы он закрепился на ней на многие годы. Иногда, как в случае с крупными балетными театрами, для этого требуется серьезное финансирование, привлечение именитых режиссеров, прославленных солистов. А если мы ведем речь о небольших молодых драматических театрах, то порой их успешное существование во многом зависит от правильного выбора формата спектаклей и места их проведения. Я с уверенность делаю вывод о том, что театр стареет, а затем умирает не от времени, а лишь от плохого, неэффективного менеджмента.

Изучив множество различных материалов по теме моей работы, я увидела, что проблема жизненного цикла организации именно под призмой театра крайне малоисследована. Между тем профессиональный менеджмент является важнейшим условием существования любой организации, а театральной особенно, ведь театр, как и творческая личность, в течение своей жизни проходит множество взлетов и падений. Руководителю необходимо постоянно отслеживать, на каком этапе находится организация в конкретный момент, с какими проблемами она может столкнуться при переходе на следующий этап, как с этими проблемами справиться и с наименьшими потерями привести организацию к фазе зрелости и удерживать её в этом состоянии как можно дольше.

Элеонора Исмагилова

Бакалавриат, II курс. Направление подготовки «Хореографическое искусство». Образовательная программа «Менеджмент исполнительских искусств».

Педагог М. О. Потолокова, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

МЕНЕДЖМЕНТ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Менеджмент – это самостоятельный вид профессионально осуществляемой деятельности, которая направлена на достижение поставленных целей путем рационального использования материальных и трудовых ресурсов с применением принципов, методов и функций научного управления.

Термин «менеджмент» используется для пояснения и обозначения управления экономическими и социальными процессами в рамках фирмы, действующей в рыночных условиях. Однако в последнее время данный термин начали применять не только в отношении предпринимательских предприятий, но и в отношении непредпринимательских организаций.

Менеджмент применительно к области культуры и искусства рассматривается в форме вида деятельности и особой области знаний о процессах управления организацией, которые относятся к производству, распространению, а также потреблению соответствующих услуг в имеющихся условиях экономики, вставшей на рыночные рельсы. Менеджмент в культурной сфере представляет собой руководство учреждениями культуры. В это же понятие входит и планирование, подготовка, а также программирование некоммерческих и коммерческих проектов, которые призваны воплощать в жизнь такие организации.

В менеджменте в сфере искусства существует своя специфика за чем следуют соответствующие требования к профессионализму и компетентности современного менеджера. Особенности менеджмента в сфере культуры и искусства обусловлены решением специфических задач, таких как:

- пропаганда среди населения профессионального искусства;
-развитие жанров;
-создание условий, дающих возможности для профессионального и творческого роста исполнителей.

Одной из важнейших областей менеджмента в сфере культуры и искусства является организационно-административная область управления.

Организационно-административный механизм управления выражается в системе, распределяющей полномочия (права и обязанности). Она фиксируется в уставах, должностных инструкциях и положениях конкретного учреждения. Менеджмент в сфере культур порой понимается как аппарат управления. Ведь именно им и приводится в действие организационно-административный механизм.

Особенности менеджмента в сфере культуры состоят в том, что управление такими организациями осуществляется на 4 уровнях, каждый из которых регулирует при этом следующее:

1. Отношения, складывающиеся между организацией и обществом (система нормативных и законодательных актов).

2. Отношения между организациями культурной сферы, а также между ними и другими учреждениями и предприятиями (система договоров).

3. Отношения, которые складываются между учреждением культуры и потенциальной аудиторией (маркетинг и ценообразование).

4. Отношения учреждения с теми структурными подразделениями, а также отдельными работниками и художественными коллективами, которые входят в ее состав (распорядительные акты и договора, заключённые организацией).

Особенности менеджмента в сфере культуры обусловлены теми специфическими понятиями, которые имеют место в данном явлении. К таким понятиям относятся, прежде всего, субъекты управления – источник воздействия руководящего, которыми в сфере культуры и искусства являются:

1. Продюсер. Это предприниматель, ведущий свою деятельность в сфере искусства и культуры. Основная цель работы продюсера заключена в создании конечного продукта, который будет востребован аудиторией.

2. Менеджер культуры. Этот специалист является профессиональным управленцем. Он руководит работой предприятия, производством, карьерой исполнителей и автора, процессом создания ценностей художественного плана, а также их дальнейшим продвижением на арт-рынок.

Сходства между этими субъектами арт-менеджмента заключены в том, что оба они управляют, принимают необходимые решения, а также обладают юридической и финансовой грамотностью. Помимо этого, продюсер и менеджер культуры работают с людьми, несут ответственность за конечный результат и должны иметь соответствующие личностные качества.

Различия заключены в том, что продюсер отвечает за риски, берет на себя обязательства, данные перед инвесторами. Менеджер же занимается только организацией проекта.

Однако даже менеджеру культуры не следует забывать тот факт, что сфера культуры представляет собой не только пространство для управленческих решений, но и пространство для творчества, эстетики, для поддержания традиции, проявления креативного потенциала, духовного развития личности. Поэтому значение менеджмента в культуре не только в продаже культурного продукта, успешных маркетинговых стратегиях, позволяющих культуре вносить свой вклад в экономику, но и в подчеркивании собственно духовной ценности культуры.

ОГЛАВЛЕНИЕ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
АЛЬМАНАХСТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

Четвертый выпуск

Использованы работы фотографов В. Барановского, В. Васильева,
Е. Кравцовой, А. Лушпы, фотографии из архива Академии Русского балета,
личных архивов Л. Абызовой, И. Юхнович

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: ФГБОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»
Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
http://www.vaganova.ru
тел . (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 02.11.20
Формат 70x100/16. Тираж 100 экз. Заказ №1103.

Отпечатано ООО «ИНТЕК»
191015, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб.,
дом № 4, литер А, помещение 103Н


9 785930 101492